
3 1761 04807270 6



STORIA

DEI

Generi Letterari Italiani

LA TRAGEDIA

DI

EMILIO BERTANA

CASA EDITRICE

DOTTOR FRANCESCO VALLARDI

MILANO



Stabilimenti Riuniti d'Arti Grafiche, Milano - Corso Magenta, 48.

INDICE DELLE MATERIE

LA TRAGEDIA

CAPITOLO PRIMO

Dal Mussato al Trissino.

Povertà intrinseca del teatro tragico italiano.

In una spartizione per *generi* dell'ampio territorio storico della letteratura italiana, colui al quale tocca la tragedia, non è certo il più fortunato. La provincia che gli è assegnata è bensì molto ampia, ma per lunghi tratti è sterile ed inamena; poichè il poderoso e multiforme genio italiano (cosa risaputa) non produsse in essa i suoi frutti migliori. All'Italia non mancarono tragedie buone; le mancò invece un grande capolavoro in quel genere, e le mancò la continuità, lo sviluppo, la caratteristica originalità d'un teatro tragico nazionale; del che per tempo già molti s'accorsero, si meravigliarono o si dolsero; e molti di tal fatto assegnarono diverse ragioni. Quella semplicissima, troppo semplice anzi, messa innanzi da Carlo Cattaneo, nel suo bel saggio su il *Don Carlos* dello Schiller e il *Filippo* dell'Alfieri, là dove afferma che, se il teatro tragico non si levò in Italia all'altezza a cui giunse altrove, ciò dipese dal caso, che fece nascere lo Shakespeare « sulle sponde dell'Avon » e non sulle rive d'un fiume nostro, non soddisfa nessuno, non spiega nulla, e non fa onore all'acuto ingegno del Milanese: poichè ogni grand'uomo appartiene al suo paese e al suo tempo come i figli appartengono ai padri, dei quali portano i tratti, e dai quali ereditano le attitudini e le tendenze, ch'essi poscia sviluppano e, qualche volta, trasformano.

Spiegazioni insufficienti e ragioni probabili del fatto.

L'altre ragioni addotte da altri sono tutte più serie e probabili; benchè non tutte egualmente importanti e, prese una ad una, sufficienti a spiegare il fenomeno.

La razza, le condizioni politiche e religiose, la coltura letteraria possono favorire o impedire il sorgere di certe forme dell'arte, l'estrinsecazione di certe attività dell'ingegno: e forse

n Italia tutte coteste cause diverse cospirarono potentemente insieme contro il rigoglioso sviluppo della tragedia. Ma chi studia la storia e la fortuna di tal genere di spettacolo tra noi, s'imbatte in non dubbie testimonianze dello scarso favore ch'esso, dal più al meno, vi ha sempre goduto: e cotesto scarso favore, che per una parte può considerarsi come effetto, dall'altra può esser preso anche come causa della mediocrità del nostro teatro tragico. Mancò, si direbbe, la simpatia pel *genere*, poichè tra il *genere* e il genio nazionale non esistette l'affinità necessaria.

Nessuno più di me (e non sarà inopportuno che lo dichiari qui subito) rifugge dalle proposizioni troppo generali, e dagli ingannevoli filosofemi storici; nondimeno io non esiterei a sostenere, se mi proponessi di trattare a fondo la questione, che la scarsa simpatia, e quindi la scarsa attitudine degli Italiani per la tragedia, dipese dalla natura del loro ingegno essenzialmente realista; mentre la tragedia suol darvi quasi costantemente il mondo e l'uomo portati a un alto grado, d'idealizzazione. Inoltre la tragedia s'avvolge tra le passioni più accese e smisurate, tra i contrasti più fieri, tra i casi più straordinari: della vita rappresenta le eccezioni e gli eccessi; e l'indole nostra — in cui la serenità, l'equilibrio, l'amabile scetticismo e il buon senso entrano per tanta parte — non potè assorgere ed assuefarsi ad una concezione della vita ad essa estranea; e di quella concezione e rappresentazione della vita, quando le fu offerta, non potè troppo intimamente compiacersi.

Dolore e passione toccarono — non v'ha dubbio — anche l'anima italiana: ma s'effusero in espressioni liriche brevi, per quanto potenti: la lunga tensione del dramma affaticava gli spiriti senza il sollievo d'uno sfogo immediato. A queste e ad altre ragioni congeneri si potrebbe ascrivere il fatto ben certo della scarsa fortuna della tragedia in Italia: ma non è da escludere affatto che l'aria grave della contro-riforma e la miseria delle condizioni politiche abbiano contribuito a intristire e a svigorire tra noi il teatro, come intristirono e isvigorirono la vita. Fu detto che la mancanza d'esistenza politica e d'unità nazionale facessero sentire il loro contraccolpo disastroso sulla drammatica; e già alcuni dei nostri settecentisti, come l'Algarotti, ad altro non attribuivano la superiorità dei Francesi, nel teatro in genere, e nella tragedia in ispecie, che alla salda unità e allo splendore della monarchia di Luigi XIV; ma fu pur detto, non

senza qualche ragione, che alla tragedia italiana nocque il giogo della imitazione, impostole dal soverchiare della coltura classica, dal pregiudizio dei modelli stabili e delle regole imprescrittibili; poichè, mentre altre forme poetiche, disciplinandosi sotto l'influsso del Rinascimento, e nutrendosi di succhi antichi, fiorirono di nuova vita rigogliosa e originale, essa invece s'anneghitti in uno sforzo infecondo di materiale riproduzione. Ora, se ciò accade, sembra manifesto che agli Italiani mancò appunto quella particolare attitudine drammatica, la quale avrebbe potuto spiegarsi anche nel culto dell'antichità, che stimolò ed affinò altre loro attitudini artistiche; e sarebbe ragionevole quindi il sostenere che nella imitazione servile non s'ebbe tanto la causa della nostra mediocrità tragica, quanto l'effetto.

La tragedia medioevale: il culto di Seneca.

Però l'Italia, dove più tenace fu la tradizione e più presto il rinascimento dell'antichità, fu la prima a risuscitare le parvenze e le disusate forme della tragedia, della quale il medio evo aveva ricordato soltanto, travisandolo o snaturandolo, il nome. Già nel mondo romano la tragedia era cosa morta fin dal secondo secolo dell'era volgare, quando con quel nome cominciarono a intitolarsi componimenti d'altra struttura e natura, narrativi anzi che drammatici. E l'indole delle così dette tragedie epiche medievali, delle quali il più notevole esempio ci è dato dal *Mathematicus,* ossia dalla cosidetta tragedia in distici che ha per sottotitolo il *Patricida,* di Bernardo di Chartres, ricavata non dal mito di Edipo, ma piuttosto dalla *Declamatio IV* del pseudo-Quintiliano, come fu recentemente dimostrato, è implicitamente o esplicitamente indicata da parecchie delle improprie o strane definizioni della tragedia date nel medioevo, da Isidoro di Siviglia in poi. Tragedia, nei secoli di mezzo, val quanto *canto,* canto di fatti luttuosi, memorabili e illustri, in alto stile e pien di gravi sentenze; anzi qualche volta la significazione di cosa luttuosa par che si perda, restando al vocabolo soltanto quella di cosa sublime. In cotesto significato l'usò Dante, come tutti sanno, là dove Virgilio gli richiama *l'alta sua tragedia*, cioè l'*Eneide*, e in cotesto senso arbitrario lo troviamo preso anche molti anni dopo che Albertino Mussato, ne' primi anni del trecento, erasi accinto a riprodurre nell'*Ecerinide* le forme e i modi dell'uniche tragedie antiche ancora direttamente note all'occidente: le tragedie di Seneca.

Dei Greci, a mezzo il secolo XIV, troviamo ripetuti con venerazione i nomi; come, p. es., nella lettera del Petrarca

al *suo* Boccaccio (la 1.ª del VI libro delle *Senili*), in cui si narra della dispersione di vari antichi manoscritti causata da una tempesta di mare; tra i quali manoscritti il Petrarca dubitava potessero trovarsi anche l'opera di due famosi tragici: « Inquiri faciam an sit in eis Euripides Sophoclesque ». Più volte il Petrarca accennò alla tragedia ed ai tragici antichi, e più volte accennò ad essi anche il Boccaccio: il quale però non ebbe diretta notizia che di Seneca, dal cui *Ippolito* pare attingesse qualche color retorico per la *Fiammetta*.

A. Mussato. Che il Mussato (1261-1329) si proponesse Seneca per modello è cosa ripetuta le mille volte dacchè Guizzardo da Bologna e Castellano da Bassano, contemporanei del poeta, l'avvertirono pei primi nel loro *Comentum super tragoedia Ecerinide*. Per prima cosa essi notarono infatti, che come Seneca, egli s'era servito del trimetro giambico regolarmente (*regulariter*), cioè del metro proprio della vera tragedia: del qual metro un conterraneo e amico del Mussato, Lovato de' Lovati, o Lupati, aveva avvertito l'uso normale nelle tragedie senechiane e la struttura. Ma prendendo da Seneca il metro, la partizione in cinque atti, l'uso del coro e delle frequenti sentenze, certe enfatiche mosse e colorazioni stilistiche, il Mussato restava ancor molto lontano dal suo modello, e molto più vicino all'idea della tragedia epica medievale, che non all'idea della tragedia latina, sulla quale venne a fermarsi l'attenzione sempre più intensa dei letterati, agli albori del Rinascimento, nell'età del Petrarca e del Boccaccio, di Dionigi de' Roberti e di Pietro da Muglio, loro amici, e di Coluccio Salutati, che, studiando Seneca con intenzioni di critico, espresse alcuni dubbi per quel tempo notevolissimi intorno all'autenticità delle tragedie senechiane, in una ben nota sua lettera a Tancredi Vergiolesi. Vero è che anche in Seneca la narrazione soppianta quasi del tutto il dramma; ma la narrazione vi è circoscritta, e non abbraccia fatti eccedenti le unità d'azione, di tempo e di luogo: mentre nell'*Ecerinide* si condensa tutta la storia d'Ezzelino III e d'Alberico suo fratello, dal momento ch'essi apprendono dalla madre Adeleita d'esser figli del demonio, fino al momento della caduta dei due tiranni: trent'anni di storia all'incirca.

E cotesta storia non si svolge in azione, ma è in gran parte narrata o dal *Nuntius* o dai *Commilitones* che formano il coro: assai di rado il racconto è drammatizzato con la potenza della 1.ª scena, che ci dà i terrori di Adeleita nello sve-

lare ai figli il pauroso arcano della loro concezione, e la superba gioia di Ezzelino nell'apprenderlo, allorchè rivolgendosi al fratello, esclama: « *Quid poscis | ultra, frater? An tanti pudet, | Vesane, patris? abnegas divum genus? Diis gignimur?* ».

L'interessante non istà nell'umana concretezza e nella risaltante scolpitezza de' caratteri, quali si possono manifestare ne' contrasti interni od esterni, quanto nella materia del racconto e nello spirito che vi circola dentro; cioè nell'intenzion dell'autore; perchè (come notavano i due commentatori trecentisti) il fine dell'opera (*causa finalis*) era un ammaestramento politico in pro della libertà e contro i tiranni: *eruditio praesentium et posterorum ad policias conservandas et tyrannides evitandas, seu etiam finis sit tyrannorum vituperatio et detestatio.* Qui, avvertiva in altre parole il Gaspary (e il suo giudizio fu accolto pure dal Carducci), qui sta tutta la poesia dell'*Ezzelineide*, in cui di vivo e di svolto non c'è altro che il sentimento d'un cittadino di comune libero, fieramente avverso alla tirannide. Era destino che fin da principio nella tragedia italiana spiccasse appunto quell' elemento soggettivo che vi s'infuse sempre ogni qualvolta essa si levò a qualche altezza.

Storico il soggetto della prima tragedia italiana composta in latino sotto il doppio influsso del gusto medievale e dell'unico autore tragico antico conosciuto: e storici, anzi desunti, come nell'*Ezzelineide*, dalla storia contemporanea i soggetti d'altre tragedie, pure latine, ideate negli anni successivi. Della *Caduta di Antonio della Scala*, composta da Giovanni Manzini della Motta di Lunigiana, nel 1387, pochi mesi dopo gli avvenimenti che gli fornirono il soggetto della tragedia, non ci resta che un coro, che non attesta nel Manzini qualità di buon poeta; e già del resto anche la lettera di lui, che accompagna quel coro, ci prova ch'egli era un umanista ancora assai rozzo. Intera ci resta invece l'opera di un altro lunense, Laudivio de' Nobili; di Vezzano, famigliare di papa Parentucelli e di Borso d'Este, ch'espose in cinque atti i casi e la fine miseranda del Piccinino, sotto l'impressione di quella catastrofe (1464). Lo stesso Borso ha parte nella tragedia, ed a lui appunto essa è dedicata con sedici distici dei quali uno dice: « *Sic venit celeri tibi moesta tragoedia gressu, | Squallentes laceris crinibus hirta comas* ».

Altre tragedie storiche latine del trecento e del quattrocento.

Il secolo e mezzo corso tra l'*Ecerinis* e la tragedia del

vezzanese. *De Captivitate ducis Jacobi*, non aveva però modificato i processi, l'indirizzo e la capacità dell'arte. Con Laudivio siamo ancora a Seneca, ch'egli non segue e non riproduce molto più esattamente del Mussato. Egli abbraccia, è vero, un minor numero di fatti e circoscrive l'azione (se così si può chiamarla) entro più stretti limiti di tempo; egli ci si mostra anche tutto impaganito, così che mette continuamente in bocca a' suoi personaggi contemporanei concetti affatto pagani, e introduce, nel primo atto, un sacerdote od aruspice, il quale nelle viscere delle vittime immolate agli Dei ha trovato infausti segni, e presagisce a Borso il fato imminente del Piccinino: ma la sua tecnica ingenua, la sconnessione scenica continua, la mancanza d'ogni sviluppo drammatico, la libertà dei rapidi passaggi da Ferrara a Napoli e da Napoli a Ferrara, ci avvertono subito che, più dell'intenzione d'imitar Seneca, potè sull'autore l'influsso delle sacre rappresentazioni. I cinque atti brevissimi servono a narrare o a moraleggiare; un racconto, un discorso tien dietro all'altro senza che la tragedia s'organizzi e prenda aspetto d'azione; sul palco abbiamo costantemente i personaggi meno necessari: Borso d'Este (*rex Borsus*), che teme l'eccidio del Piccinino a lui caro, o si propone di vendicarlo quando ne apprende la morte (curioso è questo, che dopo averci fatto assistere al supplizio del condottiero nell'atto IV, nel V Laudivio ci fa ascoltare il racconto del fatto compiuto): un sacerdote: un astrologo, che ripete quanto già il sacerdote aveva predetto a Ferrante d'Aragona (*rex Ferantus*), il quale con un suo sicario (*Satelles*, e anche questo Satellex, già notava il D'Ancona, somiglia assai al *manigoldo* delle sacre rappresentazioni) discute se debba o non debba mandare a morte il Piccinino. Il protagonista non figura che in una scena del IV atto, e non pronuncia che un soliloquio presto troncato dal *Satelles*, che viene ad ucciderlo. Il Piccinino non protesta, non ricalcitra, non ha niente nemmeno da dire in quel supremo momento, e s'acconcia con assai buona grazia (*lubens*) a ricevere il colpo.

L'arte di Laudivio.

Anche in più diretta dipendenza dalle sacre rappresentazioni stanno altre tragedie storiche latine del Rinascimento, benchè posteriori. Una di queste, in prosa (la *Historia baetica*, cioè l'assedio e la presa di Granata), di Carlo Verardi, somiglia a tragedia quanto somigliava a commedia (quantunque così la si chiamasse) la *De Casu Cesenae*, che fu attribuita al Petrarca, mentre secondo una probabile congettura del Novati, appartiene

Altre tragedie storiche latine.

a Lodovico Romani di Fabriano. Nè l'autore, nel prologo, osava darla per vera tragedia, conscio che la materia non era tragica, poichè egli non poneva sotto gli occhi degli spettatori delitti di tiranni e superbi dispregi di re (*tyrannorum scelera, fastus regios, intolerandam bonis superbiam*): ed era pur conscio di non aver osservate, trattandosi di *storia* e non di *favola*, le regole proprie del genere tragico (*Requirat autem nullus hic leges ut observentur tragoediae*), ch'egli pur conosceva, e deliberatamente non applicava in un componimento *sui generis*. L'altra, il *Fernandus servatus*, fu ordita in prosa dallo stesso Verardi, e messa poi in versi dal nipote di lui, Marcellino. Il *Fernandus* s'intitola veramente *tragicommedia*, perchè non luttuoso ne è l'esito, e un prodigio di S. Giacomo salva il re, ferito dal sicario Ruffo. Vi compaiono, oltre S. Giacomo, il Sicario, Ferdinando, Isabella e il cardinal Mendoza, Plutone e le tre Furie: lo storico vi si mescola col soprannaturale, il cristiano col pagano: e a colorire l'incondito miscuglio, concorrono anche i tratti, come già osservava il Chassang, del pennello stillante di Claudiano.

Fu già detto giustamente che più fedeli riproduttori delle forme e degli schemi di Seneca riuscirono quei nostri autori tragici che tentarono in latino soggetti antichi e mitologici; ed era naturale che ciò accadesse: ma degli effetti drammatici e delle risaltanti espressioni di caratteri che nel troppo spregiato teatro di Seneca non mancano, pochissimo o nulla gli umanisti dell'estremo trecento e del quattrocento seppero trasfondere nelle loro tragedie. Tragedie latine non istoriche.

Di Seneca seppero giovarsi per l'arte loro il Corneille e l'Alfieri; i primi nostri umanisti invece non varcarono il segno di una fredda e sterile e goffa imitazione. Così il vicentino Antonio Loschi, che di cinque scarne scene, intramezzate da cori pedantescamente sentenziosi, formò l'*Achilles prototragoedia*, verso la fine, a quanto pare, del trecento: e così il veneziano Gregorio Corraro, il quale nella sua povera *Progne*, che gli fu più tardi invidiata da quel plagario di professione che fu Lodovico Domenichi, emulò, intorno al 1430, gli orrori del *Thyestes*. Una decina d'anni più tardi Leonardo di Pietro Dati, pel secondo dei certami coronari promossi dall'Alberti, compose quel suo *Hiemsal* che, secondo ogni verosimiglianza, come le ragioni addotte dal Flamini persuadono, non ebbe mai altra veste che la latina, in cui ci fu conservato. Sennonchè

l'*Hiemsal* di tragedia ha soltanto il nome e la forma dialogica. Jemsale e la sua storia non servono al Dati che di pretesto per dissertare ordinatamente e minutamente intorno all'invidia. Gli *actus quinque* della tragedia non sono che cinque capitoli di un discorso sulla natura, le cause e gli effetti di quella malvagia passione, e alcuni degli interlocutori non son altro che inanimate personificazioni di concetti morali astratti, come l' *Ambizione*, la *Discordia*, la *Perfidia*, la *Modestia*. Ma anche in coteste tragedie latine d' argomento profano o pagano nessuna diretta influenza del teatro greco si fa manifesta; mentre invece appariranno evidenti poi in qualche tragedia latina del cinquecento: p. es., nell'*Imber aureus, sive Danae* di Antonio Telesio (1529), autore anche di un' altra tragedia, andata perduta, sul soggetto di Orfeo, e nelle tragedie latine, o sacre o filosofiche o profane di Giano Anisio, di Girolamo Martirano, di Giovan Francesco Quinziano Stoa.

Tragedie in volgare

Così dunque in Italia era riapparso il nome, se non la sostanza, della tragedia: applicato a componimenti destinati più alla lettura che alla scena; in cui gli elementi drammatici erano scarsissimi, e in cui, malgrado il prevalere delle imitazioni di Seneca, restavano ancora, dove più e dove meno, visibili tracce di un modo di concepire e di ordire la favola analogo a quello della sacra rappresentazione. Più evidenti coteste tracce nei primi tentativi di tragedia in volgare, che vennero appresso, e maggiore libertà e varietà di forme, finchè la tragedia, cessando d'essere, come fu tra la fine del secolo XV e il principio del XVI, opera sporadica, col crescere della produzione e coll' intensificarsi della coltura classica, non venne a costituire un genere disciplinato da norme certe, *regolare*.

Probabilissimamente la *Favola d'Orfeo*, che il Poliziano compose nel 1471, si trasformò più tardi (1494) per mano d'altri (Antonio Tebaldeo), nella *Orphei tragedia*, che con tanta sicurezza l'Affò, nel 1776, dava per opera del cantore della *Giostra*. Sarà però sempre curioso a osservarsi con quanto poco sforzo, nella incerta determinazione dei caratteri e modi propri del genere, in quella indeterminatezza di forme e di schemi drammatici, che appare anche nel teatro latino del secolo XV, (vedasi p. es., la rappresentazione o *favola* latina di Francesco Ariosti, intitolata *Iside*, che consta di un prologo, di un avvertimento di banditore e di due elegie), si riuscisse allora a ricavare una tragedia da un componimento al quale poteva appli-

carsi ciò che Nicolò da Correggio diceva nel prologo del suo *Cefalo* (1486): « Non vi do questa già per comedia, . . . | Nè voglio la crediate tragedia. . . | Fabula ohistoria, quale ch'ella sia, | Io ve la dono, »: cioè da un componimento, che, mescolandovisi un po' della tragedia, della pastorale e del melodramma, non era altro in fondo, cosa ormai cento volte ripetuta, che una *rappresentazione* convertita di sacra in profana: un'opera che teneva del *dramma mescidato* e dell'*ecloga*: un di que' componimenti drammatici *ex-lege*, alla cui varia famiglia appartengono il *Cefalo*, o *favola di Cefalo* (1487) già ricordato, i drammi mitologici dell'Alticozzi, ecc., senza tener conto d'altri componimenti anomali, oltre a quelli che tra poco ricorderemo, come il noto *Lautrec*, poema epico-drammatico sulle imprese dei Francesi in Lombardia nel 1822.

All'*actus primus*, costituito dal dialogo tra Mopso, Aristeo e poi Tirsi (Mopso va in cerca d'un « vitellin bianco » sbandatosi sul monte: Aristeo d'una « ninfa più bella che Diana »; l'un diffida d'amore, l'altro all'amore s'abbandona perdutamente e canta alle *selve* quella sua dolcissima canzone: Tirsi vien quindi ad annunziare come e dove ha ritrovato il *vitellino* e la *ninfa*), il rimaneggiatore della *favola d'Orfeo* non aggiunse sillaba. Il II atto incomincia con la seconda canzone amorosa d'Aristeo, ch'è pur nella *favola*: ma ad Orfeo, che in quella seguiva cantando la saffica latina in onore del cardinal di Mantova, nella tragedia sono sostituite le Driadi, delle quali una racconta la morte d'Euridice, e l'altre la piangono in coro. Nel III atto ad Orfeo che s'avanza cantando non più le lodi del Gonzaga, ma le gesta d'Ercole, l'annunzio della morte d'Euridice, è dato da una Driade invece che da *un pastore*, ma colle stesse parole della *favola*, e con le stesse parole Orfeo prima si querela, poi annunzia (due ottave in tutto) il proposito « d'andar alle tartaree porte, | E provar se laggiù mercè s'impetra ». Il satiro Mnesillo, che nella *tragedia* ivi compare, non fa altro che compiangere per proprio conto lo sventurato e audace amante. Il IV atto si compie senza aggiunte e sostituzioni di parti; solo presenta, rispetto al corrispondente atto della *favola*, parecchi ritocchi di forma; Orfeo penetra nel Tartaro a dispetto di Cerbero e delle Furie, si prostra dinnanzi a Plutone maravigliato di cotesto ardimento, lo scongiura di rendergli Euridice; e Plutone, mosso da Proserpina, che sentì pietà di tanto amore e di tanto dolore, acconsente, a patto che Orfeo, L'Orfeo.

risalendo dal Tartaro, non si volga a guardare Euridice « fin che tra i vivi ritornata sia ». Ma mentre il poeta procede giulivo verso l'uscita del Tartaro, cantando versi d'Ovidio, il desiderio intenso delle amate sembianze della sua donna fa ch'egli si volga indietro: ed ecco che Euridice immediatamente gli è tolta: vorrebbe seguirla, e gli è intercetto il passo. Nell'atto V abbiamo, come nella *favola,* Orfeo che costretto a retrocedere, si lagna e giura di non voler più amare donna nessuna (anzi altri assai meno onesti propositi egli annunzia chiaramente, specie nel testo della *favola*, e que' propositi sono del resto assai conformi ai gusti depravati dell'età del Poliziano), e quindi le Menadi che di lui (già se lo meritava) fanno scempio. Lo spettacolo finisce col canto del famoso ditirambo bacchico, variato nella forma, ma identico nella sostanza.

Lo *spettacolo,* dicevo: perchè in fondo *La rappresentazione della favola d' Orfeo,* come essa s'intitola in qualche antica stampa, non voleva essere altro che occasione a uno spettacolo dilettoso, vario, sorprendente e magnifico, in cui, secondo il gusto del tempo, più arti (quella della poesia, della musica, della decorazione e finalmente anche quella della danza) si davano la mano a trastullo d'una corte principesca. Nè studio di caratteri, nè sviluppo di passioni, nè unità d'interesse (che c'entra p. es., il 1.° atto col resto ?), nè applicazione e rispetto di regole e neppure sfoggio di gravi sentenze si propose l'autore della *Favola;* e d'altra parte il Poliziano era troppo dotto nell'antichità per darsi a credere che, spartendo in cinque brandelli l'esile trama dell'*Orfeo,* con alcune piccolissime aggiunte, se ne potesse cavare qualche cosa di somigliante a una propria tragedia. Vero è per altro che tragedie furono intitolate dagli autori anche altri ibridi componimenti scenici assai lontani, per più ragioni, esterne ed intrinsiche, dal tipo che prevarrà in seguito nella regolare e formale tragedia cinquecentesca.

Il « Filostrato e Panfila » del Pistoja.

Tali le *storie tragiche*, come le chiama il Creizenach (II, 213); alla scarsa famiglia delle quali appartiene il *Filostrato e Panfila* d'Antonio Cammelli detto il Pistoia (1499). Il primo componimento volgare intitolato dall'autore tragedia, anzi « tragedia scura », è appunto l'opera di quel bizzarro spirito toscano che, tra un motteggio e l'altro della sua musa arguta e sboccata, si provò ad esporre sulla scena il pietoso e atroce caso di Gismonda figlia di Tancredi principe di Salerno. Non occorre di richiamare che la materia fu somministrata al Pistoia dalla

1.ª novella della IV giornata del Decamerone; nè occorre avvertire che appunto dall'età del Pistoia, se non proprio da lui, comincia l'uso di attingere alla novellistica i soggetti dei drammi.

Il Pistoia muta i nomi: Tancredi diventa Demetrio re di Tebe, Gismonda diventa Panfila, Guiscardo è ribattezzato in Filostrato; ma già l'*Argomento,* ossia il *prologo,* ripete, esatto anche nelle più minute circostanze, tutti i dati della novella boccaccesca. La tragedia, s'apre con una scena in cui Demetrio, « per passar tempo » (com' egli dice), ragiona delle insidie e dei timori che circondano i potenti, invidiando la sicura pace degli umili (è una delle tante variazioni di quel luogo di Seneca, nel *Thyestes,* vv. 447 sgg.: *Dum excelsus steti, Nunquam pavere destiti . . . O quantum bonum est Obstare nulli, capere securas dapes Humi jacentem!* ecc.), e invita la figlia a rispondere su quel proposito. La giovane donna pensa che quelle malinconie le ha solo chi ne va in cerca, e che suo padre non le avrebbe, se pensasse invece che a tremare e a far tremare, a godere e a far godere i sudditi, « che son con poco dai signor placati ». Il vecchio giudica ottimo cotesto consiglio, e fa intanto l'elogio di Filostrato, il più fedele, accorto e discreto de' suoi servi; poi, guardandosi intorno, vedendo spuntare l'aurora, trascorrere una viva letizia di primavera per tutta la natura, rimpiange il tempo perduto senza gioia nell' inquieta cura dell'oro e del potere; finchè gli par tempo di mandar la figliuola a far colazione, a *cibarsi.* « Conosco » — egli le dice — « essendo l'ora, el tuo appetito ».

Ma l'appetito di Panfila è di tutt'altro genere, ed egli senza saperlo, con quell'elogio di Filostrato testè da lui pronunciato ha contribuito a risvegliarlo. Essa, giovane vedova ardente, a cui il padre, che l'ama da egoista, non pensa di ridare marito, da un pezzo s'è invaghita di Filostrato e sta cercando il modo di dar segreto appagamento al caldo desiderio. Il resto segue appunto come nella novella del Boccaccio, con qualche aggiunta però, non priva di significato e d'effetto. Il Pistoia aggiunse le intime titubanze di Filostrato, allettato e in pari tempo sgomento dell'alta ventura amorosa che gli si presenta (Atto II); aggiunse la velata, eppur chiara, dichiarazione di Panfila, che con parole non prive di maliziosa grazia donnesca tenta l' ancor timido amante, prima d'invitarlo scopertamente per lettera al dilettoso convegno.

Ora il Guiscardo del Boccaccio, letta la lettera di Gi-

smonda, non ha bisogno d'altro, ritrova da sè il pertugio mascherato da rovi ed ortiche, per cui si cala ne' sotterranei meati che conducono alla camera della principessa; ma il Filostrato del Pistoia ha bisogno del consiglio e dell'aiuto di qualcuno: da sè forse non troverebbe la via o non troverebbe il coraggio di cimentarsi alla rischiosa impresa. Chi gli porge aiuto e consiglio è un personaggio che nella novella non comparisce, un personaggio che non parla e non opera per solo comodo di Filostrato, ma è mosso da una passione sua, ed acquista per ciò una certa vita, un certo risalto. È quel vecchio Tindaro, a cui l'ingrato re Demetrio ha tolto il pane ed è costretto, dopo lunghi servigi, a lasciare l'avara Corte, in cui non ha trovato fortuna e in cui, ora ch'è logoro dagli anni, lo si disprezza come un inutile arnese.

« O re aspro e crudele », egli grida, nell'atto di partire, « Postù patir quel che ho teco patito! »; quand'ecco che sulla sua via incontra Filostrato, e apprende il caso del giovane, e com'egli ha bisogno di chi lo guidi a ritrovare il *foro antico* pel quale dovrà calarsi per giungere a Panfila. Allora, col pensiero sempre rivolto al re ingrato, Tindaro tra sè esclama: « Chi me biasimerebbe in questo grado, | S'io lo tradissi? ». L'occasione gli offre ciò che l'animo suo esacerbato desiderava già tanto; egli si farà complice di Filostrato per angoscia e vergogna del re: e poichè è riuscito ad ottenere che il giovane si confidi in lui, risponde tutto giulivo: « Lassa ora a me ordinar tutta la trama, | Io so dove è quel loco che ti mostra | Perchè a lei vadi, la tua cara dama »; poi come incapace di contenere la soddisfazione dell'acerbo sentimento che lo domina tutto, aggiunge: « Or vedi ch'è venuto il tempo mio: | Se il re le mie fatiche pur m'invola, | De far vendetta spero anco per Dio, | E mezzo mi serà la sua figliola! ».

Qui, e anche nell'atto seguente, cotesto Tindaro è il meglio caratterizzato e il più drammatico de' personaggi, malgrado la garrulità sua sentenziosa di vecchio esperto, che ciò che ha imparato vivendo vuole anche insegnare altrui, e malgrado che i suoi discorsi somiglino spesso troppo a quelle tirate contro le corti, che nella satira del secolo XVI diventeranno poi luoghi comuni. Ma egli esprime anche intensamente la sete e la gioia della vendetta, come potevano essere sentite da un cortigiano deluso del Rinascimento, e il fondo del suo carattere non è nè convenzionale nè falso. Nel rimanente il Pistoia s'at-

tiene, come ho detto, stretto al Boccaccio: ne accetta e ne accentua magari anche il sensuale realismo, senza preoccuparsi di quella decenza tragica che i primi nostri precettisti dell'arte non tarderanno a prescrivere come cosa essenziale del genere. Egli usa di quella libertà che nel ritrarre il reale ed anche il comico aveva usato la sacra rappresentazione; egli non mescola il coro all'azione; e i suoi cori non sono che intermezzi lirici; si serve della terza rima, metro adoperato in drammi mescidati di varie specie, in drammi mitologici, ed anche nelle forme più basse della drammatica, come le farse villanesche; ma in tanta indipendenza o, come si sarebbe detto poi, *irregolarità* di contenuto e di forma, quanta ne dimostra il Pistoia, appare evidente lo studio di accostar la tragedia alla maniera degli antichi almeno nel limitare assai strettamente il tempo e lo spazio dell'azione. Solo nel V atto infatti è necessario supporre la scena divisa in due settori, un dei quali rappresenti la camera di Pantila, e l'altro quel tratto di giardino in cui può svolgersi, senza inconveniente nessuno, tutto il resto del dramma. Quanto al tempo, osservo ch'esso è chiaramente indicato tre volte, nel I, nel II e nel IV atto, di cui il quinto è l'immediato complemento. Nel I atto sorge l'aurora; nel III, quando « Apollo ad occidente riede », Filostrato e Pantila hanno già sfogato l'amoroso desio; nel IV, Demetrio, che ormai sa tutto, ardendo d'ira, giura: « Nanzi che 'l sole asconda il chiaro raggio | Ne farò tal vendetta che 'l mal loro | Farà più d'un amante venir saggio »: e prima che annotti a Filostrato è strappato il cuore, e Pantila s'avvelena col solimato: così tutto si svolge e si compie entro quel famoso *giro di sole* che fu poi il letto di Procuste di tanti autori.

La « Sofonisba » di Galeotto Del Carretto

Chi su quel letto non volle adagiarsi, benchè venisse dopo il Pistoia, fu il « magnifico cavaliere e poeta, Messer Galeotto Carretto », che quantunque componesse la sua celebre *Sofonisba* (celebre anche per parecchie cose inesatte ripetute intorno ad essa da storici e critici antichi del nostro teatro, che ne parlarono senza averla mai veduta) sotto l'ispirazione di Melpomene, da cui apprese, egli dice, i « mesti accenti » e il « tragico boato »; e quantunque nutrisse — com'ei confessa, parlandoci di Melepomene — non mediocre ambizione di comporre una vera tragedia, s'attenne alla sconfinata libertà di que' drammi *mescidati*, in cui certe forme e procedimenti delle sacre rappresentazioni s'addattarono a soggetti profani, mitologici o storici.

Delle sacre rappresentazioni conservò il metro, l'ottava rima adoperata costantemente, tranne dal coro, che quando non parla per narrare ciò che avviene fuor della scena e per avvertire gli arrivi e i passaggi degli attori da un luogo ad un altro (passaggi bruschi e repentini che si compiono incessantemente), canta di argomenti morali in metri vari ed anche in versi sciolti, a commento dell'azione, o esala i suoi compianti. Della sacra rappresentazione conservò la latitudine sconfinata di tempo e di spazio. Egli abbraccia e compendia i fatti narrati da Livio in quattro libri (XXVII-XXX): quando l'azione incomincia, Siface, non solo non è ancor vinto e prigioniero, ma non è ancora marito di Sofonisba; e alla latitudine del tempo corrisponde quella dello spazio: poichè la scena, ch'è multipla e divisa quindi, come nelle sacre rappresentazioni, in settori, offre allo spettatore contemporaneamente la vista di Cirta, di Cartagine, di Cadice e delle coste di Sicilia, cioè, mezzo il bacino del Mediterraneo. Ciò che valga cotesta tragedia com'opera di poesia, è questione da non discutersi; e checchè paresse al Lanza, il Manacorda vide giusto negandole ogni pregio.

Oltre alla mancanza d'organizzazione e di congegno, per cui la storia è soltanto rielaborata in quanto dalla forma narrativa passa alla forma dialogica, sparpagliandosi in una serie di scene senza coerenza e continuità, manca nella *Sofonisba* ogni studio, anche rudimentale, dei caratteri, ogni sviluppo poetico di affetti e di passioni. La protagonista stessa non ha risalto alcuno, anzi si può dire che sia il più sbiadito e il meno interessante personaggio. Già essa ha pochissima parte nel dramma; vi compare tardi e poche volte, e da ultimo se ne va a morire dettando il proprio epitaffio in un'ottava che dallo stampatore fu guasta, e dice, press' a poco: « Qui giace Sofonisba », la quale « per spogliarsi l'abito servile » prese il veleno, « esempio a qualunque animo gentile », che anteponga l'onore alla vita. Il Pistoia aveva tratto come morale dalla sua favola un consiglio ai padri di fidarsi meno nelle virtù delle figlie e di dar loro marito a tempo opportuno (morale da commedia): il Del Carretto trasse quest'altra, più degna del coturno, e la fece spiattellare epigraficamente dalla protagonista medesima: poichè nel concetto classico di tragedia allora ricevuto, e prevalente anche in seguito, l'ammaestramento, per via d'esempi e più di sentenze, era incluso come parte essenziale. Anche è osservabile che il Del Carretto, così poco scrupoloso

nel resto, osservò il precetto, su cui poi tanto si discusse, di escludere dalla scena le morti. La sua Sofonisba infatti se ne va a morire altrove, « per non far crudi gli occhi » degli spettatori: sicchè il coro, ch'è stabile, non può vederla spirare che « con gli occhi della mente », per un fenomeno, direbbesi adesso, di telepatia; e ciò ch'esso così vede è narrato per disteso in questi ed altri consimili versi: « Gita sen'è dove l'invita il fato, | Dove l'honor la chiama, ove la sforza | La gloria, e dove pur la risospinge | De l'amato consorte il buon consiglio. | Ahi nobil pellegrina, io sol ti veggio | Con gli occhi de la mente, e ti rimiro | Come intrepida tutta, e come invitta | Ne la coppa de l'or specchi il tuo onore, | E con che sete ancor l'hai presa in mano. | Già le tue labbra attuffi al rio veleno: | Soffri donna immortal, soffri la doglia | Che il tuo cor sente, e soffri il fiero amaro | Che le fibbre ricerca ad ad una ad una. | Perch'indi sorgerà la dolce vita | Ch'al par del sol si vedrà chiara in terra », ecc.

Nella *Panfila* e nella *Sofonisba* (benchè restino, in fondo, opere anomale) spuntano alcuni segni della tendenza a disciplinare il dramma tragico sotto quelle norme che poi verranno considerate come regole necessarie dell'arte; ciò nondimeno in altre opere posteriori l'idea antica della tragedia appare anche più profondamente alterata, e sotto nome di tragedie andarono opere lontanissime, per colorito, per forma e per contenenza, dal tipo classico del genere.

Tali, p. es., la inedita *Tragedia di Jacopo del Legname da Treviso nuovamente composta, et recitata adi* 17 *febraro* 1517 *nel palazo mazor de la cità de Treviso ad istantia del mag. et clar. mess. Nicolò Vendramin dignissimo capitano et podesta de dita cità*. Tragedia chiamò l'autore veneto cotesta sua composizione teatrale, in cui un capitano Filippo, dopo aver tentato inutilmente ogni via per conquistare la ritrosa madonna Aurora, s'uccide; ma una morte d'amante disperato non fa, da sola, tragedia. A questo che sarebbe l'elemento patetico, s'aggiungono nel dramma del nostro Jacopo, altri elementi lirici, popolareschi, coreografici, comici, realistici, che formano uno strano miscuglio. Vi è un coro di quattro rustici, due uomini e due donne, guidato da Mercurio, che canta i tripudi d'amore; v'è un coro di ninfe che accompagna il carro trionfale di Cupido; vi è un uomo selvatico e un orso: vi sono strambotti cantati dall'innamorato; vi è una

vecchia mezzana, la Fracassa, spedita da Filippo a tentar la bella: ed il Cian già riprodusse come cosa curiosa e ghiotta il dialogo che succede tra cotesta vecchia mezzana, la quale, presentandosi alla porta di madonna Aurora sotto sembianze di venditrice di filo (« de fil » sottile « come un cavello »), esita ad entrare per paura del cane, e Licina, serva d'Aurora.

La «Discordia d'amore» di M. Guazzo

Sotto nome di tragedie andarono per le stampe altri componimenti eterocliti ed eterogenei, come quel del Notturno, intitolato l'*Error femmineo,* e quello meno noto, (non se n'occupò neppure il Creizenach) di Marco Guazzo, intitolato *Discordia d'Amore.* Il Guazzo, cosa notevole, nella sua tragedia non introdusse cori nè divinità mitologiche nè il soprannaturale cristiano: solo l'*Argomento* è recitato da una di quelle *personificazioni* a cui anche più tardi si ricorse per meglio imprimere nella mente degli spettatori i vari significati delle tragedie; e il nostro autore mandò perciò *alla ribalta* la Discordia, che, dopo aver enumerate e descritte le rovine delle quali essa è seminatrice, chiude l'*Argomento* con questo monito: « Da mie insidie fugite, perchè affanni | Alle mie spalle me seguono sempre. | Roversi ho già non puochi regal scanni: | Si che ognun con ragion suoi fatti tempre ».

Anche tutta la tragedia, come l'*Argomento*, è in terza rima; e per atti interi (così nel 1.°) le terzine, secondo l'uso del Pistoia e d'altri che adoperarono cotesto metro, non sono mai spezzate nel dialogo: altrove invece si sciolgono in versi detti da più interlocutori, ma i versi rimangono costantemente interi. Pochi personaggi: un vecchio; Antropeo: due serve: Mirina e Berenice, e due giovani padrone, Floria e Jacinta: coi loro innamorati: Panfirio e Solonio. Panfirio ama Floria. Solonio ama Jacinta, senonchè, per disgrazia, Floria ama invece Solonio, e Jacinta Panfirio. Che cosa accade?

Accade che i due giovani dopo avere inutilmente rincorse le loro belle, si rivolgono per consiglio ad un negromante, il quale suggerisce ad essi che ciascuno dei due finga d'amare colei dalla quale sa d'essere amato. Ma così Panfirio finirebbe col godersi Jacinta, ch'egli detesta, e Solonio Floria, mentre egli non arde che per Jacinta; perciò risolvono, con la complicità delle due serve, di travestirsi e *truccarsi* — ora si direbbe — così che l'uno prenda l'aspetto dell'altro. In tal modo essi sperano di giungere al compimento degli amorosi desideri: chè le due giovani, ingannate dall'aspetto, non esi-

teranno ad aprir loro le braccia. Quand'ecco che la troppo previdente Mirina, temendo che, mutati d'aspetto i due amanti, Floria e Jacinta mutino sentimento, pensa di togliere questo pericolo, propinando alle due giovani un beveraggio che ha virtù di saldare nei cuori gli antichi affetti. Ahimè: quel beveraggio era veleno: e Mirina costernata dell'effetto inatteso, viene ad annunziare che le signore sono morte. Panfirio, disperato e furioso, si sfoga percuotendola: Solonio (dimenticandosi che poco innanzi anch'egli aveva malmenata Mirina, solo perchè, la scaltra, era riuscita a riconoscerlo sotto le spoglie di Panfirio), si sdegna degli atti violenti dell'amico: e così, altercando tra loro, i due amanti delusi passano dalle parole ai fatti, vanno a battersi, e poco stante Berenice viene ad annunziare che, battendosi, si sono reciprocamente infilzati. Altro che tragedia! una vera ecatombe; cinque morti su sette attori! poichè anche Mirina non può sopravvivere al dolore e al rimorso dell'involontario suo fallo, e delibera di suicidarsi. Il costrutto di tutta la storia è questa finale sentenza di Antropeo, che ne snocciola molte, per poi concludere: « Hor dunque voi che siete d'amor vinti, | Guardati amar chi de amarvi li piace, | Per esser d'un medesmo laccio cinti, | Pensate a questo e rimanete in pace ».

Ma nemmeno cinque morti bastano a far tragedia: almeno secondo l'idea classica destinata a prevalere. Quella del Guazzo, in cui non compaiono nè re, nè principesse, nè eroi antichi, ma piccola gente moderna, avrebbe potuto riuscire una specie di *tragedia borghese*, s'egli avesse avuto qualche scintilla d'ingegno drammatico, se avesse saputo imaginare qualche cosa di diverso dal meschino intrigo comico da lui ordito, e avesse pure avuto qualche attitudine alla poesia di sentimento. Gelido e goffo verseggiatore, quale egli era, riempì la sua tragedia di stucchevoli dicerie elegiache e, tanto per darle quel carattere di gravità didascalica (che già pareva conveniente al genere), di disquisizioni dottrinali ancor più stucchevoli. Così la tragedia comincia con un monologo di Panfirio, il quale ricorda che tutti i sapienti si trovano concordi nell'attribuire all'influsso degli astri le varie inclinazioni e i destini degli uomini. Egli è nato sotto l'influsso di Venere, e perciò si crede fatalmente costretto a vivere schiavo d'Amore. Ama e amerà sempre, anche non corrisposto. Il suo discorso è raccolto da Antropeo, il quale, quando l'altro ha finita la parlata, si fa innanzi e

a bruciapelo l'apostrofa così: « Pantirio, certo sei sul mal cammino ». Pantirio si meraviglia e si sdegna della improvvisa e *audace* apostrofe; poi comincia a discutere, sostenendo « che qui niun già non può fare | Contro il pianeta suo casa niuna. | Et vano fia con seco contrastare ».

Il vecchio invece ammette bensì gl'influssi celesti, ma, come Dante, ritiene che l'uomo in fondo sia libero di resistervi; e ribattendo con ragioni ed esempi gli argomenti del suo contraddittore, finalmente sentenzia: « Se voluntario te puoni per servo, | Non imputar alcun fuor che te stesso: | Io, perchè voglio, liber mi conservo ».

Qui sopraggiunge Floria, che non dà retta agli scongiuri e ai lamenti di Pantirio, e si duole che Solonio, da lei tanto amato, non le corrisponda, o ch'ella almeno non possa dimenticarlo e fuggirlo, poichè amore è irresistibile. Ottima occasione perchè anche a lei Antropeo sciorini una predica sul libero arbitrio. « Suol el nostro voler ne danna e assolve », egli le dice; di tutto l'uomo può trionfare, fuorchè della morte; e poi, dopo aver sostenuta la parte di filosofo, sostiene quella di onesto mezzano, cercando di persuadere Floria ad aver pietà del povero Pantirio lì presente. Fiato perduto: Floria li pianta in asso; Pantirio la segue; ed Antropeo, rimasto così solo, ci si rivela sotto un nuovo aspetto. Egli ricorda i tempi della sua gioventù, le pazzie d'allora, alcune innocenti, alcune no, chè egli aggiunge: « Feci ancor altro che già dir non osso (oso), | Dico nanti ch'al studio me donassi: | Adesso certo più saltar non posso ».

Però — badate — egli non si crede ancora « tanto depossente », che, se per caso s'innamorasse di nuovo, « non facesse ancora un qualche niente ». Prima di tutto, con la facondia sua grande, si terrebbe sicuro di piegar l'animo della donna; poi, « oltre le parole », si sentirebbe capace anche di « qualche bel fatto a tutto *suo* potere ».

Però conclude che la stagione degli amori per lui è passata, e che prudenza gli consiglia di non pensarci più. Con questa dichiarazione saluta gli spettatori e si ritira, accompagnato certo dalle clamorose risate del pubblico, che dovette divertirsi ed esilararsi non poco alle confessioni, alle vanterie e alle prudenti rinunzie del vecchio ciarliero. Ma l'autore apprestò al pubblico pure altre occasioni di ridere, e non sempre alle spalle d'Antropeo; chè, p. es., la scaltra serva Mirina è

anch'essa un personaggio lepido e comico; e comiche sono le bastonature di cui nella tragedia spesso si fa uso o almeno si parla. Si veda, p. es., la scena dell'atto III in cui Mirina si burla maliziosamente di Solonio, che dopo averle promesso nell'atto precedente, un bel regalo, di nuovo le si raccomanda perchè voglia aiutarlo e trovar modo di metterlo nelle grazie di Jacinta. Mirina schernisce così scopertamente il povero innamorato, che questi, perduta la flemma, minaccia di picchiarla; e davvero se lo meritava.

Ebbene, in cotesti tratti, che sono senza dubbio i più vivi o, per dir meglio, i meno insipidi della tragedia, si fan manifeste, a chi li consideri, più cose; e di queste la principale è che il realismo comico, il quale aveva rallegrate anche le sacre rappresentazioni, quel realismo comico al quale era naturalmente portata l'anima italiana, cercava di *contaminare* le severe sembianze della tragedia rinascente; e che di essa, sul principio del cinquecento, malgrado la resurrezione dell'antichità classica ormai compiuta, erravano ancora assai libere e confuse, nella mente degli scrittori, l'idea e le forme. Quanto a queste, benchè abbiamo già ricordate varie tragedie anomale, oltre che nel rimanente, anche nel metro, giovérà qui citare pure la *Tragedia nova intitolata Susanna, raccolta da Daniello Profeta*, (Venezia, 1524), che il bussetano Tiborzio Sacco stese in metri diversi, con predominio però dell'ottava rima, e con libertà poco men larga di quella comune nelle sacre rappresentazioni. Possiamo per di più aggiungere che il nome di tragedia fu ancora applicato, fino nel tardo cinquecento, ad azioni sceniche eteroclite, lontanissime dalla struttura e dal colorito della tragedia genuina, come p. es., a quello spettacolo ideato da Cornelio Frangipani, che fu rappresentato a Venezia in onore d'Enrico III (1573), e che non fu l'ultima delle grandi feste offerte dalla Serenissima al monarca francese suo ospite.

Il realismo comico.

CAPITOLO SECONDO

Dal Trissino al Giraldi.

Come e quando il teatro greco cominciò ad influire sul nostro.

L'effetto del risorgimento dell'antichità classica (cioè greca) sulla tragedia italiana non fu immediatamente decisivo: non si manifestò subito in tutta la produzione tragica (scarsa del resto) della fine del secolo XV e del principio del secolo XVI. Furono soprattutto le stampe Aldine de' primissimi anni del cinquecento che diffusero la diretta cognizione del teatro greco (quantunque lo studio e l'autorità di Seneca durassero sempre grandissimi); ma è notevole il fatto che in tutto quel fervore d'ammirazione per l'antico, che caratterizza il Rinascimento, mentre alcune opere di Seneca vengono portate qualche volta sulle scene (a quel Tommaso Inghiami che s'illustrò tanto recitando nell'*Ippolito*, rimase, come è noto, il soprannome di Fedra): e mentre, fin dall'ultimo quarto del quattrocento, spesseggiano sui teatri delle Corti le rappresentazioni (certo più gradite) di commedie plautine e terenziane, tardano invece ad apparire le traduzioni di tragedie greche: nè consta che sulle scene avessero fortuna. Nondimeno, se, com'è sicuro, il teatro greco formò la delizia dei soli letterati, l'influenza da esso esercitata sul teatro tragico italiano, o direttamente o indirettamente, fu considerevole, anzi preponderante nei primi decenni del cinquecento; e sotto quell'influenza ormai manifesta apparve la prima nostra *tragedia regolare*, cioè la famosa *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino (1478-1550).

Il Trissino e la sua poetica.

Quando fra il '13, e il '14 (comunemente si diceva nel '15, ma il Morsolin ha rettificato la data) l'erudito gentiluomo vicentino, educato da Demetrio Calcondila allo studio dei Greci, compose la sua tragedia, egli aveva certo buona notizia d'Euripide e di Sofocle: lo attestano le reminiscenze di quegli autori sparse nella *Sofonisba*, che sono molte, se pur non sono forse

tante quante al Ciampolini ed altri parve di ravvisarvene: e lo attesta anche meglio l'opera stessa, nel totale della sua struttura e fisionomia.

Sicuramente però a quel tempo il Trissino non aveva ancora molto meditato sulla poetica d'Aristotele, ch'egli poi travasò con tanta fedeltà ne *Le sei divisioni della poetica* (le prime quattro uscirono nel' 29: l'altre due, e nella V appunto si tratta della tragedia, composte verso il '50, uscirono postume); chè s'egli fosse stato allora invasato di que' precetti, o avrebbe ideata altrimenti la favola della sua tragedia, o ne avrebbe scelta un'altra. Infatti fra i principi teorici desunti da Aristotele egli accolse anche questo: ch'è « bellissima tragedia non la semplice, ma la mescolata », cioè quella in cui ha luogo la *ricognizione*; sia l'infausta ricognizione d'Edipo, che scopre in sè stesso il parricida, l'incestuoso; sia la fausta ricognizione della *Ifigenia in Tauride*, per cui alla sorella si palesa il fratello. Ora cotesto ingrediente, che, secondo l'autorità del Maestro, non al solo Trissino e non nel cinquecento soltanto, parve aggiungere la somma perfezione alle tragedie, nella *Sofonisba* non entra: e non ce ne dorremo, davvero!

Niente di più semplice dell' orditura imaginata dal nostro autore, che, come il De Carretto, seguì Tito Livio, condensando però e scorciando il racconto storico quanto occorreva per ridurlo a star nei limiti di « un giorno, cioè in un periodo di sole, o poco più », come è prescritto dal Trissino stesso (secondo la mente, o piuttosto secondo la comune interpretazione d'un famoso passo d'Aristotele) nella V *Divisione*. Quanto al resto, il racconto di Livio è variato sol dove esso non pareva convenire alle necessità e alla dignità del « più nobile degli altri poemi ».

Tutto l'antefatto (le imprese dei Romani, in Africa; l'amicizia con essi stretta, e poi rotta, da Siface dietro le istigazioni di Sofonisba, che gli fu data in moglie appunto per istaccarlo da Roma, mentre era promessa a Massinissa; l'estremo pericolo a cui ormai essa e Siface sono ridotti nell'imminenza di una battaglia decisiva, che non promette di riuscire più fortunata dell'altre; l'appressarsi a Cirta di Scipione e di Massinissa) è ristretto nel racconto che la regina fa alla fida ancella Erminia: la quale, a dir vero, gran parte di quelle cose dovrebbe sapersele, essendo stata « nutrita insieme » alla regal padrona. I sovrastanti pericoli e un sogno pauroso (ecco quel sogno fu- La « Sofonisba ».

nesto che servì troppe volte ad esprimere le ansie e le paure delle persone tragiche) colmano Sofonisba d'angoscia, ed essa la sfoga lamentandosi con Erminia, che le tien bordone, e filosofando sulla caducità delle umane grandezze, finchè Erminia le ricorda che nelle sventure l'unico rifugio è Dio, e la invita a rivolgersi a lui con la preghiera. Quando Sofonisba ed Erminia sono entrate nel palazzo a pregare, il coro di donne cirtesi annunzia l'avvicinarsi delle « caterve nemiche », e deplora la sorte della regina, alla quale non sa se debba recare l'infausto annunzio. Ma Sofonisba intanto esce di nuovo, e da un *famiglio* apprende che Siface fu sconfitto e fatto prigioniero; un *messo*, che tien dietro al famiglio, le annunzia « che i nemici son già dentro le mura », e le narra come Massinissa ottenesse che gli fossero aperte senza contrasto le porte.

Frattanto ecco i vincitori che irrompono sulla « piazza »; Sofonisba dice al *messo*: « Mostrami Massinissa »; e il *messo* glielo addita: è « quel d'avanti, | Che sopra l'elmo ha tre purpuree penne ». Essa corre a gettarglisi ai piedi, supplicandolo di riserbarle qualunque sorte, fuorchè la schiavitù in man dei Romani. Massinissa risponde cortese; molti torti ha ricevuti da Siface, ma proseguir la vendetta contro un nemico vinto, sarebbe cosa indegna d'un magnanimo, e più indegno sarebbe l'incrudelir contro una donna di « giovanile etade », d' « alti costumi », di « bellezze rare »! Non tema dunque ch'egli voglia farle scontare le colpe del marito, e stia certa che, a tutto suo potere, cercherà di preservarla dalla schiavitù abborrita, quantunque, aggiunge, i Romani non sieno punto que' crudeli signori che essa se li figura. Il coro, che, naturalmente, assiste alla scena e intende le parole, eccita Sofonisba a reiterare le istanze: « Rinforzate il pregare, alta Regina, | Che l'arbore non cade al primo colpo »; e Sofonisba ritorna all'assalto, spiegandovi una non comune abilità rettorica.

Aveva però molta ragione il Tasso di sentir la rettorica in codesta seconda perorazione piena d'artificio, ed anche, diciamo, non tutta conveniente al decoro dell'*alta regina*, la quale *abbracciando le care ginocchia e baciando la mano* del giovane guerriero, prende atteggiamento e linguaggio di femmina lusinghiera. Massinissa risponde come uomo ancor molto padrone di sè, malgrado quegli abbracciamenti e quei baci: perchè prima sciorina varie considerazioni sulla prudenza e sull'audacia, dicendo che l'una e l'altra si possono usare a

tempo, ma che, se l'audacia è da usarsi, « usar si dee nell'opere pietose »; quindi promette a Sofonisba di proteggerla e d'opporsi risolutamente a chiunque osasse *toccarle pur la vesta*; del che riceve subito da Sofonisba un lungo, tornito ed elaboratissimo ringraziamento. Però Massinissa non vuole nè ringraziamenti nè promesse nè auguri di ricompensa dal cielo; il bene bisogna farlo disinteressatamente; e dopo barattate con Sofonisba alquante sentenze su cotesto tema, la invita ad entrare con lui « in casa », dove potranno con più agio pensare al modo di mantenere « la promessa fede ». Il coro canta gli orrori e le rovine delle guerre, e intanto vien Lelio, luogotenente di Scipione.

Non ha un cuor di leone cotesto buon Lelio, che si avanza molto peritoso, pensando all'esigua scorta che lo segue e alla gran quantità di gente armata che vede girare per la città nemica. Egli però si dà a conoscere alle donne del coro (le quali si scusano di non avergli fatto subito « l'onore che a la sua grandezza si conviene »); e, domandando ad esse di Massinissa, ode da un « messo », provvidenzialmente lì sopraggiunto, che Massinissa, invece di pensare a far bottino, « Si sta con la novella sposa | Gioioso e lieto fra piaceri e canti ».

Imaginarsi la sorpresa di Lelio, e un po' anche quella del pubblico; il quale sa che Sofonisba e Massinissa sono appena entrati « in casa »; sa che Massinissa non dava segno d'essere gran che riscaldato o riscaldabile; sa che Sofonisba pareva la più affezionata e devota moglie di Siface; sa che per essa e per il suo protettore quello non era in ogni caso il momento più opportuno d'abbandonarsi a far baldoria; e perciò stenta a capire. Nè riesce a capir bene nemmeno quando il messo ha finito di raccontare a Lelio, che glielo impone, « il matrimonio tutto ». Il « messo » è uscito dal palazzo appena compiuta la cerimonia nuziale, e s'è subito imbattuto in Lelio; egli ha appena finito d'informare il suo padrone, che Massinissa compare, e senz'aspettarselo, s'imbatte nel luogotenente romano. Questi, facendo lo gnorri, annunzia ch'è sua intenzione di prendere Sofonisba per mandarla prigioniera a Roma; al che Massinissa risponde: « Lelio, non fate a me cotesta ingiuria, | Chè infin a Dio non è l'ingiuria grata ». E Lelio: « Che ingiuria vi facc'io, facendo quello | Che si costuma far di gente presa? ». Al che Massinissa ribatte: « Co-

stei non si dee porre infra i prigioni | Per modo alcun, però ch'ella è mia moglie ».

Inutile dibattito, che languidamente si prolunga, fino al momento in cui Lelio dà ordine a' suoi soldati d'invadere il palazzo: e allora Massinissa balza sulla soglia gridando: « Nessun di voi, che qui d' intorno ascolta, | Presuma porre il piè dentro a la porta. | Chè la faria del suo sangue vermiglio ».

S'interpone Catone, proponendo che la sentenza sia rimessa a Scipione: Lelio e Massinissa si rappacciano, ma Massinissa in cuor suo è ben fermo di non abbandonar Sofonisba: « Sarei ben vile, » — esclama — « e veramente nulla | Se mi lasciassi torre anche la moglie ».

Eppure egli si mostra di lì a poco « ben vile, e veramente nulla » di fronte a Scipione; vile più di Siface, che con Scipione si scusava della guerra rotta ai Romani, addossandone la responsabilità a Sofonisba « de la patria amica quanto alcun'altra mai »: scuse ed accuse — notava il Tasso — che pure mancano « di decoro, di dignità e di virtù ». Massinissa spiega, prega, promette; ma, poichè Scipione è irremovibile, si rassegna: « Poscia ch'io vedo esser la voglia vostra | D'aver costei, più nun farò contrasto »: e solo chiede che gli si lasci trovar modo di conciliare la volontà di Scipione con la promessa solenne fatta a Sofonisba; un espediente insomma per cui egli nè la salvi nè spudoratamente la tradisca. In cotesto Massinissa così bassamente concepito si riflette non solo il pedestre ingegno del Trissino, ma la fiacca coscienza del secolo, così scarso di vigore morale. Lo spediente trovato da Massinissa — come ci fa sapere una « serva » — è quel di mandare a Sofonisba « un vaso d'argento . . . pien di veneno » — esortandola a ingoiarlo, se le premeva di non cadere in man dei Romani, e scusandosi di non poter fare altro per sottrarla a tal sorte. Veramente un simil mezzo di sfuggire alla servitù essa poteva procurarselo da sè, senza bisogno di passare con tanta fretta indecorosa a seconde nozze: e se da Massinissa non si fosse aspettata che questo, essa poteva ben tralasciare, nonchè di sposarlo, di raccomandarglisi tanto. Quell'uomo da nulla però si rammarica quando apprende che Sofonisba è morta: si meraviglia e si duole ch'essa abbia preso sì tosto il veleno, perch'egli, dopo avergliela mandato, già disegnava di farla fuggire, nella seguente notte, a Cartagine, « et advenisse poi quel che poteva »! Ma cotesti suoi troppo tardi rimpianti

e troppo tardi disegni, servono solo a farcelo parere, oltre che debole, anche un po' sciocco.

Valore estetico della « Sofonisba »

La *Sofonisba* non attende più d'esser giudicata. Il buon Morsolin, tra l'altre parti lodevoli che vi scorgeva, annoverava anche i « caratteri ben concepiti », mentre i due personaggi che più importano, Sofonisba e Massinissa, appaiono tanto scialbi e incoerenti. La donna certo val più dell'uomo: benchè non sia tutto chiaro e logico ciò che avviene nell'anima sua, nè tutto ciò che vi dovrebbe avvenire si senta. Nè la passione in lei rinascente per Massinissa, al quale prima di sposare Siface era stata promessa, nè il suo odio di Cartaginese contro Roma, furono interpretati dal Trissino drammaticamente o liricamente: pesa su tutta la tragedia un gelo d'anime fiacche e inoperose, aggravato dalla garrulità spesso intemperante, e dalla spesso pedestre andatura del discorso disteso in versi monotoni e scoloriti. Certo i Greci, come notava il Tasso, non sdegnarono dire nelle tragedie cose comuni con grande semplicità; ma quella semplicità, aveva ancor ragione il Tasso di notarlo, imitata dal Trissino, si traduce in prosa plumbea.

Però — a voler essere giusti — conviene anche aggiungere che nei cori e nelle parlate liriche, dove il Trissino abbandona lo sciolto e alterna endecasillabi e settenari sparsi di rime, lo stile, a tratti, si solleva a certa efficacia espressiva; non mancano qua e là i bei versi e i poetici lumi. Dove Sofonisba, all'annunzio della disfatta toccata a Siface, pensa ad Asdrubale lieto e orgoglioso un giorno, come Cartaginese e come padre, di farla regina di Numidia: « O padre, o caro padre, | Ove m'avete posta? | Come fallace fia vostra speranza! | La gioia a voi proposta | Di queste mie leggiadre | Nozze sarà che il sospirar m'avanza; | Sarà ch'io lasci la regale stanza, | E lo nativo mio dolce terreno, | E ch'io trapasse il mare, | E mi convenga stare | In servitù sotto il superbo freno », ecc.. Bei versi pronuncia il coro, quando pensa alla regina precipitata nella miseria, e canta: « O fuggitiva gioia, | O speme, sogno della gente desta, | Quanto, quanto molesta | Pare a' mortali vostra dipartenza »! ecc.. Belli pure quei versi là sulla fine, dove Sofonisba effonde in accenti elegiaci i teneri pensieri in cui si strugge per la madre lontana; pel figlioletto che abbandona (« O figlio mio, tu non avrai più madre »); pel letto nuziale (O letto mio | Ove deposi il fior della mia vita »); per la fida Erminia, alla quale rivolge un verso (« tu sola a questo tempo |

Mi sei padre, fratel, sorella e madre ») che l'Alfieri e il Foscolo poi non sdegnarono d'imitare; per l'altre donne Cirtesi che la circondano piangenti; e là dove Sofonisba saluta la « cara luce del sole » e la « dolce *sua* terra », il Trissino, magari giovandosi più scopertamente che altrove dell'*Antigone* di Sofocle e dell'*Alceste* di Euripide, ha saputo essere poeta. Ma s'anche cotesti bei tratti fossero più frequenti, l'opera nell'insieme, sarebbe tuttavia più che mediocre; uno sterile, benchè diligente, tentativo di meccanica riproduzione delle forme esteriori della tragedia greca.

Particolari della tecnica inaugurata dal Trissino.

Serve, famigli, messi e coro usurpano il luogo degli attori veri; il dramma è per quattro quinti racconto in monologo, in dialogo o in canto. E il coro ingombrante, inframettente, indiscreto s'accampa stabile sulla scena, sicchè quando Scipione ha bisogno di parlare a quattr'occhi con Massinissa, dovrà pregar le donne circostanti di scostarsi alquanto. Notevole (e parmi che finora nessuno lo avvertisse) che il Trissino, dietro l'esempio dei Greci, credendo indispensabile il coro, lo fa comparire anche là dove è inverosimile ch' esso si trovi. Finchè la scena è posta sulla piazza, dinnanzi al palazzo di Sofonisba, la continua presenza delle donne cirtesi, se non è sempre comoda e necessaria, non è assurda; ma quando la scena si trasporta nell'accampamento romano (che nel IV atto la scena si trasporti colà è reso manifesto dalle parole di Catone a Scipione: « Son stato ne la terra (Cirta), et ho parlato | Con Massinissa »), come mai possiamo ammettere in quel luogo la presenza del medesimo coro? Come e perchè quella schiera di donne sbigottite era andata a cacciarsi proprio nell'accampamento nemico?... Sennonchè, al Trissino sarebbe parso molto maggiore errore lo sbarazzarsi per un momento del coro, che, secondo gli esempi e i precetti più autorevoli, era parte essenziale della tragedia. Dell'unità di luogo, trasportando egli la scena da Cirta al campo romano, non si diede pensiero.

La metà dell'arte dal Trissino fu posta nella riproduzione esatta dell' assetto, dei modi e delle formole della tragedia greca: e poichè, p. es., nei Greci egli vedeva tanto uso di interiezioni luttuose, anch' egli profuse, là dove gli parvero necessari, tutti quegli « hoimei », che, disse bene il Tasso, « fanno ridere e non piangere ». Così egli intese l'imitazione degli antichi, imitazione tutta esteriore, pedantesca ed ingenua, che non distingueva gli elementi vitali dell'arte antica dalle

forme esaurite. S'aggiunga a questo il particolareggiar minuzioso delle descrizioni e dei racconti (vedasi, p. es., la lunghissima parlata del servo che riferisce ciò che Sofonisba fece e disse prima e dopo d'aver bevuto il veleno), e lo stridore di certi curiosissimi anacronismi (p. es., la formola sacramentale del matrimonio, ch'è esattamente la cattolica, adoperata dal sacerdote che consacra le nozze di Sofonisba con Massinissa), ed avrete più compiuta l'idea della tragedia trissiniana; in cui, malgrado che a Cirta si venerino, dai Cartaginesi, Giove a Giunone, e che Sofonisba si rivolga, pregando, a Giunone, come una pia femminuccia cattolica si rivolge alla Madonna (« O regina del cielo », ecc.), l'autore si conserverebbe, secondo il Morsolin, notevolmente fedele alla storia!

Che il Trissino abbia pochissimo aggiunto e poco variato al racconto di Livio, è vero, quantunque nella V *Divisione* poi concedesse ai poeti tragici ampio arbritio di rimaneggiare la storia, mantenendone salvi soltanto certi punti essenziali: basta, egli diceva, che Oreste uccida Clitennestra: il come e il quando e l'altre circostanze del fatto non rilevano; ma l'ubbia d'un colorito storico fedele, consistente in credenze, sentimenti, costumi, idee storicamente convenienti al tempo e alle persone portate sulla scena, non gli attraversò neppure la mente, ed egli — l'autore della vera *prima tragedia regolare italiana* — regolare, malgrado quel piccolo strappo all'unità di luogo, che più su abbiamo notato — fu il primo a dare, anche in questa parte, l'esempio di quella indifferenza che la tragedia neo-classica manifestò poi quasi sempre per la storia considerata nelle sue più intime ragioni. La storia nella « Sofonisba ».

Della *Sofonisba* oggi nessuno più parlerebbe, come, del pari, non si parlerebbe più dell'*Italia liberata dai Goti*, se l'un'opera e l'altra non segnassero nella nostra letteratura la comparsa di due generi, l'uno dei quali era destinato a produrre, con la *Gerusalemme*, un capolavoro, e l'altro era destinato ad esercitare un'azione decisiva sul teatro europeo, oltre che sul nostro. Il Trissino segnò l'indirizzo, che più o men strettamente, seguirà poi la tragedia cosidetta *regolare;* schiudendole le fonti del teatro greco e adattandole le teoriche aristoteliche o pseudo-aristoteliche; inoltre staccando la tragedia italiana dall'uso della terza e dell'ottava rima, le diede nello sciolto — da lui però non continamente adoperato — il metro che diverrà poi in essa normale. L'importanza, tutta storica, della *Sofonisba* sta in ciò appunto: Importanza storica della « Sofonisba ».

Gl' immediati continuatori del Trissino: G. Rucellai.

Seguaci e continuatori egli n'ebbe subito parecchi. Giovanni Rucellai, che, morendo, lo eleggeva revisore delle *Api* e dell'*Oreste*, opere non ancora pubblicate, fu suo ammiratore ed amico caldissimo. Finita un poco più tardi (1516), la *Rosmunda* fu concepita dal Rucellai mentre il Trissino lavorava intorno alla *Sofonisba*: e non contento di parere, come l'amico, imitatore dei Greci, volle addirittura copiarli, e copiare nel tempo stesso, in qualche tratto, anche colui che primo aveva pensato di ricalcare i loro modelli. Poichè nella *Rosmunda* non troviamo soltanto trasportata di pianta, e talvolta alla lettera tanta parte dell'*Antigone* sofoclea, ma anche qualche tratto della *Sofonisba* stessa: così, p. es., lo sposalizio di Alboino con Rosmunda è narrato dalla « serva », come il « messo » descrive lo sposalizio di Sofonisba e Massinissa, salvo che ministro della cerimonia, invece d'un sacerdote, è un Falisco « prefetto delle torme equestri » !

L'arte del Rucellai nella « Rosmunda ».

Tranne la divisione in cinque *atti*, non introdotta dal Trissino, e lo stile a quando a quando un po' più agile e fiorito, senza però che vi s'incontri nessuno dei bei versi eloquenti e appassionati che talvolta, per caso, il gentiluomo vicentino riusciva a fare, la *Rosmunda* è gemella della *Sofonisba*, con più spiccati i tratti della origine greca. Vedete, p. es., subito nel primo atto, l'andamento di perfetta *sticomitia* che prende il dialogo tra Rosmunda e la Nutrice (la classica τρωφή): botte e risposte sentenziose d'un sol verso ciascuna, come ricorrono tanto spesso nel dialogo drammatico dei Greci. Qui Rosmunda vuol compiere ad ogni costo il debito di pietà figliale che le incombe verso Cunimondo suo padre, a cui, malgrado il divieto d'Alboino, darà sepoltura. Nel secondo atto la scena cambia; Falisco, luogotenente d'Alboino, sorprende Rosmunda intenta all'opera pietosa, e l'arresta. Invano Rosmunda gli rammenta i benefici di cui essa e suo padre in altri tempi lo colmarono. Falisco, pur dichiarandosi non immemore e non ingrato, protesta di dover obbedire al nuovo suo principe, e spicca, lì, sotto gli occhi della figlia, come il re gli ha ordinato, la testa di Cunimondo, lasciando che Rosmunda, porgendogli la propria, gli gridi: « Tagliate questa che vi può far guerra, | Benchè femina sia: da questo ventre | In brevissimo tempo nascer ponno | Molti vendicator del sangue nostro ».

Indi (III atto) l'azione si trasporta di nuovo presso la reggia d'Alboino. Il re (che indubbiamente discende dall'antico Creonte,

e nello stesso tempo si mostra anche un po' educato alla scuola del *Principe* machiavellico) mentre aspetta il ritorno di Falisco, traduce in aforismi la propria politica: « Chi vuol reggere stati, imperii o regni, | Li bisogna esser sopra ogni altro crudo: | Perchè da crudeltà nasce il timore, | E da timor l'obbedienza nasce, | Per cui si regge e si governa il mondo ». Quando Rosmunda gli è condotta innanzi pare ch'egli sia disposto e deciso a farne ogni strazio: ma Falisco (il quale davvero non è ingrato e s'adopera con molta buona volontà in prò di Rosmunda) lo svolge presto da quei truci disegni, lo induce in men che non si creda a prendersi per moglie la figlia di Cunimondo. « Tu mi consigli adunque ch'io la prenda? », domanda il re meravigliato: e poichè Falisco l'assicura, in due versi, che quel partito è buono, Alboino senz'altro aggiunge: « Son contento essequire il tuo consiglio; | Però, o Falisco, prenderai la cura | Di parlar seco con Rosmunda, e far quel che bisogna ». Maggior fatica il buon Falisco deve durare invece a persuadere la fanciulla, che non saprebbe vincere l'orrore di congiungersi ad Alboino, se non fossero le esortazioni della Nutrice, la quale le rappresenta tutti i vantaggi che a lei e alle giovanette sue seguaci deriveranno dal proposto imeneo. Pensi Rosmunda ch'essa e le sue damigelle sono esposte alla licenza dei guerrieri longobardi: « Ma se tu prendi questo per marito, | La pudicizia tua primieramente | Sarà salvata e quella di costoro. | Apresso impetrerai la sepoltura | Più facilmente a l'infelice padre... | E se pur sei disposta al vendicarlo, | Meglio far lo potrai, sendo regina | E moglie d'Alboin, che essendo serva ». Non c'è che dire: l'utilità è innegabile, e Rosmunda s'acconcia a far buon viso alla proposta d'Alboino, benchè senta ripugnanza a fingere, lei *avvezza a dire il ver dal dì che nacque*.

Sulla fine del I atto Rosmunda aveva fuggevolmente accennato ad un Almachilde lontano, il quale, per l'amore che le portava, forse, nell'estrema miseria in cui era caduta, sarebbe venuto ad aiutarla.

Cotesto Almachilde compare al principio del IV atto: e apprende, per sua disperazione, dalle seguaci di Rosmunda ch'essa è ormai sposa ad Alboino: ascolta dalla « Serva » il racconto della truce scena del banchetto, in cui Alboino, ebro, bevve e costrinse Rosmunda a bere dal teschio di Cunimondo: ode poi i lamenti di Rosmunda che sorretta dalla Nutrice, esce dalla reggia infame, dove l'orrenda scena si è svolta: e

poichè Rosmunda è svenuta, egli concerta con la Nutrice la vendetta. Il coro assiste a cotesto complotto della Nutrice e d'Almachilde: ma è composto di seguaci di Rosmunda, e quindi c'è da sperare che non voglia tradire il segreto: a buon conto la Nutrice pensa anche d'ammonirlo così: « E voi, sorelle e figliole dilette, | Nel cui tacer posta è la vita nostra | Insieme con la vostra, or siate sagge. | E quel che avete udito sia sepolto. | E' non vi è cosa alcuna infra noi donne | Che ci faccia più belle, che 'l tacere »! .. Le donne, per fortuna, stan zitte, e tutto riesce a meraviglia, come nel V atto si racconta: Almachilde travestito da donna penetra indisturbato nella stanza d'Alboino, che giace grave di sonno e di vino: e lo scanna per vendicare Rosmunda, non solo, ma inoltre perchè — come il coro in fine ammonisce — « Ciascun che regge impari | Dal dispietato re che morto iace | A non esser crudel, che a Dio non piace ». Di qualche rima, di quando in quando, giusta l'esempio del Trissino, il Rucellai ha fatto uso, specie dove la rima poteva servire al risalto di certe sentenze.

L' « Oreste ». Anche la *Rosmunda*, quantunque l'imitazione di Sofocle vi signoreggiasse tanto, non apparteneva però al tipo perfettissimo della tragedia, secondo la mente d'Aristotile. Classico non ne era il soggetto, nè vi aveva luogo *ricognizione* alcuna. Il passo più in là, che occorreva fare verso la più stretta imitazione dei Greci e verso la supposta ultima perfezione del genere, fu fatto dal Rucellai con l'*Oreste*, in cui stemperò, traducendola e allungandola, l'*Ifigenia in Tauri* d'Euripide, e in cui aguzzò l'ingegno a sviluppare più facilmente la scena nella quale Ifigenia finalmente riconosce il fratello Oreste. Circa duecento versi occorsero al Rucellai dove ad Euripide ne erano bastati pochissimi. L'Ifigenia del Rucellai s'è fitta in capo che il giovane presentatosi a lei come Oreste possa essere strumento d'un nuovo inganno d'Ulisse; nè gli crede quando le ripete testualmente le parole da lei pronunciate in Aulide (essa udendole, risponde: « Egli è 'l ver, egli è 'l ver; gran segno è questo: | Ma... protresti | Aver da Ulisse tai parole udite » — incredulità che strappa ad Oreste questo bel verso: « Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, Sorella, | A che fine 'l direi se ver non fosse? »): nè s'arrende quando lo sconosciuto le descrive minutamente il palazzo d'Agamennone, e poi la camera da letto e gli ornamenti della « lettiera »; o quando il giovane le rammenta certi aneddoti della loro fanciullezza; ma cede all'evi-

denza solo quando Oreste, nudandosi il braccio, le mostra, le macchie rosse, simili a gocciole di sangue, con le quali era nato. L'importanza che il Rucellai attribuiva all'elemento nuovo dell'agnizione risalta dalla lunghezza della scena in cui la rappresenta.

Scipione Maffei, che incluse l'*Oreste* nel suo *Teatro italiano*, l'anteponeva alla *Rosmunda*, lodando i belli artifizi con cui l'autore aveva saputo rendere teatrale l'azione, e l'altezza dello stile tragico. Fra cotesti belli artifizi non so se il Maffei annoverasse anche la sostituzione del primo dialogo tra Oreste e Pilade al monologo d'Ifigenia, ond'ha principio la tragedia Euripidea. In quel monologo lamentoso, che serve di prologo, è riassunta la storia dei tristi discendenti d'Atreo, come nel dialogo tra Oreste e Pilade, da cui incomincia la tragedia del Rucellai. I due intimi, inseparabili amici sono appena sbarcati in Tauri, dove li ha condotti il proposito di rapire il simulacro di Diana, e Oreste dice a colui che gli fu compagno per tanti anni, che gli fu compagno nell'eccidio di Clitennestra e d'Egisto, che è a parte d'ogni suo più riposto pensiero: « Se ben, Pilade, sai l'alto misterio | Che n'ha condotti in questa cruda terra, . . . | Non di men, se ti piace, a me fia grato, | A ciò che intenda chiaramente il tutto, | Narrarti a parte a parte da principio | L'istoria con brevissime parole ». Ognuno s'aspetterebbe che Pilade gli rispondesse che la proposta era insensata, e che quella storia egli era in grado piuttosto di narrarla che di ascoltarla: invece l'esemplare amico, che, a tutte l'altre sue virtù aggiunge anche la pazienza, dichiara d'esser pronto, benchè la sappia a menadito, ad udirla di nuovo: « E perch' a me grat' è quanto a te piace [dolcissimo verso!], | Deh dilla dal principio insino al fine, | Ma non già con brevissime parole »! Imaginiamoci gl'ingegnosi artifici scenici di un autore capace di simili madornali ingenuità!

Quanto all'*alto* stile, lodato dal Maffei, non oserei dire davvero ch'esso s'avvantaggi su quello della *Rosmunda*. Il verso si trascina monotono o aspro o sfiaccolato o scolorito, sia che il Rucellai adoperi l'endecasillabo, sia che, ne' momenti di maggior commovimento degli affetti, adoperi il settenario. Così, p. es., quando Ifigenia affaccia il dubbio ch'egli sia un emissario d'Ulisse, Oreste esclama: « Chi ha più in odio Ulisse | Di me? chi peggio vuogli? | Che parole od' io dire | Da voi, cara sorella? | Siami almen conceduto | Ch'io vi possa baciare |

Le caste e sante mani ». Ohibò! Ifigenia è una monacella troppo pudibonda per acconsentire a simili affettuose cerimonie: e risponde nello stesso metro: « Cotesto far non voglio. | Piacciavi di lontano | Parlar, come conviensi, | A vergine sacrata | A la religione ». Il V atto poi, contro l'intenzione dell'autore, ma per colpa sua, è una vera farsa. Il terribile re Toante — che li esprime ad un « barone » i suoi gusti da tigre, e si strugge di vedere Oreste e Pilade « inclusi entr' al teatro » (a Tauri c'era dunque già un circo!), straziati dalle « rabbiose zanne » e dagli « acuti ugnoni » delle fiere, si « che l'umane viscere ancor vive, | Calde e stillanti palpitando forte, | Sentisser divorarsi ». — fa poi quella grama figura di pusillanime e di babbeo che tutti sanno. Basta che Ifigenia, bruciandogli sotto il naso un po' d'incenso canzonatorio (« O re che adorni l'aurea corona, | . . . E non de la corona ornato sei, | Com' usano oggi tutti gli altri Regi » . . .), gli sciorini tutte quelle panzane di sinistri prodigi manifestatisi nel tempio, d'ira del cielo e di pestilenza imminenti, perch'egli corra a tapparsi ne' più reconditi penetrali della reggia, dove non giunga il maligno fiato dell'aria avvelenata, ed ordini a tutti i suoi sudditi di chiudersi in casa. Ma ecco che mentre è pieno di tanto sgomento, e ciascuno si figura che il tiranno minchione non oserebbe per un pezzo uscire dal suo nascondiglio, egli ricompare spontaneamente poi subito a questo grido di un pastore; « Ohù, ohù, ohù, ohù, tosto tosto, | Dite a Toante quel ch'aggio veduto »: cioè la fuga per mare d'Ifigenia, di Pilade e d'Oreste con la statua di Diana. Le bestemmie e i comandi di Toante, quando s'accorge d'essere rimasto gabbato, fanno ridere; fan ridere le sue promesse a chi insegua e raggiunga i fuggitivi (« E quel di voi che questa donna prende, | Ammiraglio fo io de' nostri mari »): fanno ridere le tirate sue contro la malizia femminile, dalla quale riconosce lo scorno e il danno toccatigli.

Posizione storica del Rucellai nella storia del nostro teatro tragico.

L'*Oreste* ha tutti i difetti della *Rosmunda*, ma notevolmente aggravati. Il Rucellai, nel suo immenso desiderio d'imitazione, non seppe che guastare o parodiare copiando; ma le sue due tragedie non vanno considerate e discusse come opere d'arte che abbiano qualche intrinseco valore, sì invece come documenti del rapido, anzi immediato, asservimento della tragedia nuova all'antica.

Di lieto fine sono entrambi, poichè si considerarono sempre di lieto fine tutte le tragedie in cui, come nella *Rosmunda*,

l'iniquo perisce; ma nonostante il lieto fine, qualche cosa di atroce, che nella *Sofonisba* non c'è affatto, appare tanto nell'una come nell'altra. Atroce nell'*Oreste* è la ferocia bestiale di Toante, e più atroce, nella *Rosmunda*, la scena della decapitazione del cadavere di Cunimondo, l'orrenda tazza che Alboino si fa preparare col teschio che Falisco gli reca, e la truce scena della decapitazione d'Alboino, che il Nunzio descrive. Anche dell'atrocità destinata a prevalere nella tragedia della seconda metà del cinquecento, i Greci furono ordinariamente considerati maestri: e il Rucellai, che fu uno dei loro più stretti imitatori, fu il primo tra noi a darcene esempio. Col Rucellai adunque la tragedia nostra accenna ad asservirsi interamente alla greca: e dopo avere riprodotto di questa la materia, la struttura, il colorito, si provò — per opera d'altri — a riprodurne anche il metro. Accenno, come ognuno ha già inteso, al tentativo fatto da Alessandro de' Pazzi, con le sue tragedie metriche.

Il Pazzi, dopo il Valla (1498), fu il primo che si provasse a tradurre in latino la Poetica d'Aristotele, già pubblicata per le stampe nel testo greco, fin dal 1503; e traducendola (1524), cercò anche di fermarne, col sussidio d'antichi codici, la genuina lezione, per essere in grado poi di renderne, come diceva nella lettera dedicatoria a Nicolò Leonico, il proprio e legittimo senso. Tutto imbevuto dei principi della *Poetica*, diede opera, quasi contemporaneamente, a tradurre e a comporre, in latino e in italiano, « secondo il compasso », così egli dice nella lettera a Filippo Strozzi premessa al volgarizzamento del Ciclope europideo, « delli precepti Aristotelici », ch'egli assicurava di non aver trasgrediti neppure dove si permise di rimaneggiare un po' troppo liberamente i testi d'Euripide. L'imitazione progrediente. A. de' Pazzi.

Delle molte traduzioni di tragedie greche che gli antichi biografi suoi e i più antichi eruditi gli attribuiscono, quattro soltanto son certe: l'*Ifigenia in Tauri* (1524), il *Ciclope* (1525), l'*Elettra* e l'*Edipo Re*; precede a queste la composizione dell'unica tragedia originale, la *Dido in Cartagine*. Nell'estate del '24, stando il Pazzi in villa, per fuggire la peste, pensò d'impiegare quell' « ocioso tempo » nel comporre e tradurre tragedie; chè da un pezzo egli aveva rivolto « l'animo a gli scrittori tragici », ed aveva Euripide « assiduamente alle mani ». Stette in forse se dovesse servirsi del latino o del volgare; e per varie ragioni, ch'egli allega nella *Prefatione* alla *Dido* e alla *Ifigenia*, dedicate al cugino Clemente VII, s'at-

tenne al volgare: e scelse la favola di Didone, « observando il precepto oratiano il quale piu approva nella sua mirabile poetica gli argumenti tragici trattati da Omero, che il fingere nuove persone et nuovi casi ». Incoraggiavalo ancora a scegliere la notissima istoria di Didone l'esempio dei tragici Greci, ai quali il servirsi di storie e persone notissime « certo felicemente apparisce essere successo ». Perciò il Pazzi dichiarava d'aver « imitato Virgilio », dal quale anzi, egli aggiunge, « confesso ingenuamente haver tolto il più che ho potuto, et tutto quello che ho giudicato dovere avere gratia in tal contexto ». Che da Virgilio abbia preso a man salva, nessuno ne dubiti, poichè l'autore stesso lo confessa: e il Solerti ha già indicati i principali luoghi del IV dell'*Eneide*, di cui il Pazzi ha fatto strazio, voltandoli negli strambi suoi trimetri: ma qualche cosa ha pure aggiunto: anzi « molte cose pertinenti la exornatione, et dispositione del poema ». Le pene e i presagi infausti che Didone confida alla sorella Anna ed al coro: i decreti del fato ed i preparativi occulti di fuga che Enea comunica ad Acate, i rimproveri di Didone ad Enea e le magre scuse di questo son tutte cose che il Pazzi trovò già in Virgilio: come in Virgilio trovò i pericoli che sovrastano Didone minacciata dalle armi di Pigmalione e di Jarba. Quel che però Virgilio non gli diede è l'episodio di Jarba condotto da Mercurio in Cartagine perchè a voce ripeta alla regina le dichiarazioni d'amore fino allora inascoltate.

« Il forte Jarba » viene dunque in scena condotto dal suo protettore Mercurio, che l'ha reso invisibile e l'ha fatto passar sicuro « per tanti inimici loci, Per tante arme, per tante ferrate porte », sicchè « saria viltà », se temesse di trovarsi in Cartagine. Ma giunge presto il momento in cui « il forte Jarba » non può nascondere la tremarella che lo invade quando Mercurio accenna a lasciarlo solo per recarsi a svegliare Enea, che dorme e intanto dimentica di partire, come i fati gli prescrivono. Mercurio, per rassicurare il non troppo animoso re dei Getuli, gli ha dato la propria verga; ma il re, che non ha esperimentato ancora la virtù di quell'arnese, esclama tutto dubbioso: « Dunque io sol resto? Et questa verga che in mano | M'hai data ogni pericolo da me discaccia? ». Così egli rimane solo, rivolgendo nella mente come possa tentare, con parole e con fatti, di rendersi benigna Didone, alla quale egli poi si fa innanzi, dicendole a bruciapelo: « Regina, amor m'ha spinto

nelle tue forze ». Jarba supponeva che Didone, sdegnata dall'imminente abbandono d'Enea, non l'avrebbe veduto mal volontieri; ma invece le prime accoglienze ch'egli riceve sono brusche ed ostili: e, a dialogo molto inoltrato, egli è ancora costretto di dirle: « Degna volger ver me l'aspetto tuo grato, | Non più le spalle ». Sennonchè a un tratto Didone si lascia commovere dall' « offerta », che Jarba le fa della testa di Pigmalione, empio uccisore di Sicheo; e tutta benigna in vista, essa si volge al re dei Getuli, dicendogli: « Cosi sia facto, poi che 'l divin volere | Qua t'ha guidato, Jarba . . . | Ond'io lieta accepto | Da te il gran premio della testa fraterna, | Promettendo la fede et così la dextra | Sia in fra noi data, che persin che la luce | Vital mi sosterrà, tua sempre esser deggia ».

Ognuno poi crederebbe che Didone, con volubilità femminile abbia cessato di disperarsi per l'ingrato Enea, e che tornata al culto della memoria di Sicheo, trovi ormai conforto nel pensiero di vendicarlo, e sia veramente grata a Jarba, che le offre il mezzo di compiere la santa vendetta. Ma Jarba, non destinato ad incontrar fortuna in amore, compie inutilmente la bella prodezza di segar la testa e le mani a Pigmalione, ch'egli con l'aiuto di sei satelliti armati, sorprende inerme nel letto; perchè la regina, dopo aver ricevuto il grazioso « dono » (« la testa e le fere mani del *suo* crudel fratello » recategli dal *Nunzio*), e dopo aver ascoltato il racconto del « forte facto » compiuto da Jarba — un nobil fatto « che di lui è degno » — va a gettarsi sulla pira, lasciando deluso il re dei Getuli, che, per piacerle e — sia pure — per punire un traditore assassino, s'era preso il carico d'un assassinio a tradimento.

Di tal bellezza e ragionevolezza sono le aggiunte del Pazzi: che, per meglio imitare gli antichi, introdusse, pel primo, nella nostra tragedia regolare il soprannaturale mitologico (Mercurio), e l'ombre dei defunti (Sicheo, che recita il prologo, e narra per filo e per segno, con molta indulgenza per la moglie, i casi d'Enea e di Didone): nonchè quegli insopportabili versi (il lettore già ne ha avuto qualche saggio), ch'egli riteneva equivalenti al trimetro giambico, accolti con quasi general disfavore anche dai contemporanei. Troppo sonoro pareva al Pazzi l'endecasillabo: e d'altra parte non stimava lecito d'usare la prosa in tragedia: perciò andò in cerca dei suoi nuovi versi « simili alli antiqui tragici greci, et latini, non tanto nel numero delle sillabe, quanto nel tenue suono che d'epsi resulta ». Novità introdotte dal Pazzi.

Ora il numero delle sillabe varia dalle dodici alle tredici, e il suono è così tenue che proprio non si sente.

Il met. da lui adottato. Il Solerti credette che « si debbano considerare in ultima analisi come endecasillabi, cui una sillaba atona — che nella maggior parte dei casi si nota molto facilmente — toglie tutta la sonorità ». Non una veramente, ma due sillabe spesso bisognerebbe sopprimere nei versi del Pazzi, per ridurli a endecasillabi; come, p. es., in questi due della *Didone:* « Venendo a trovar me che desio senza fine », e « Di tanti re possenti l'honorate nozze », che hanno parecchi compagni. Il Capponi invece ritiene che il Pazzi abbia inteso di regolare il suo verso sul ritmo, « facendo coincidere certi determinati accenti tonici più salienti delle parole che costituiscono il verso con gli accenti ritmici del trimetro giambico greco-latino ». Sennonchè la frequenza dei casi in cui l'accento tonico non coincide col ritmico, toglie, a parer mio, ogni probabilità alla congettura, e la necessità quasi continua di spostare gli accenti tonici delle parole per ottenere l'accento ritmico del verso, rende incredibile il fatto che il Pazzi abbia seguito un sistema che traeva seco queste gravi conseguenze: o rispettare gli accenti tonici, e perder così non soltanto il suono del trimetro, ma il suono d'ogni altro verso: o non rispettarli, e sacrificare al suono il senso e il buon senso. « Potrei addurre molte cose », scriveva il Pazzi nella citata lettera a Clemente VII, « et della inventione delli versi tragici, et delli numeri d'epsi »: ma non le aggiunse, e così, probabilmente, senza lasciarci fondata speranza di ritrovarla, portò seco all'altro mondo la chiave della sua inutile e stramba invenzione.

L'Alamanni. Più elegante volgarizzatore del Pazzi, sebbene non più fedele, fu l'Alamanni, che, come ricorda il Giraldi, nell'*Epilogo* dell'*Orbecche,* « in toscano abito tradusse | La pietosa soror di Polinice ». L'*Antigone* recata in italiano dall'Alamanni uscì nel '33, ma fu elaborata probabilmente parecchi anni innanzi: e nella scarsa produzione tragica dei primi decenni del cinquecento ha un posto notevole, non foss'altro, per la sobria eleganza del dettato, per certa semplicità dignitosa e lontana dalle fiacchezze pedestri del Trissino, che rende con approssimazione sufficiente il tòno dell'originale. Non però che al testo sofocleo l'Alamanni usi tutto il rispetto; lo tratta anzi con assai libertà, sia parafrasando, sia scorciando, sia allungando, e pertino aggiungendo intero qualche canto corale: chè, strano a

dirsi, in mezzo a tanta venerazione, perfino superstiziosa, per l'antico, simili ardite licenze non davano ombra.

Liberi procedimenti dei traduttori e rifacitori cinquecentisti.

Infatti da più o men gravi alterazioni non andarono, allora e più tardi, quasi mai esenti le tragedie greche tradotte, sia in volgare, sia in latino; come può vedersi, p. es., nella *Medea*, nell'*Elettra*, nell'*Ippolito*, nelle *Baccanti*, nelle *Fenisse*, nel *Ciclope* e nel *Prometeo* fatte latine da Coriolano Martirano (1556) con manifesta intenzione di rimaneggiarle e di riabberciarle traducendole. Ma codeste velleità irriverenti non accennano punto a vera indipendenza di giudizio e di gusto: diluire o condensare certi canti e discorsi, sopprimerne o introdurvene altri, non significava concepire il dramma sotto forme nuove e diverse dalle antiche: gli è che se nei particolari pareva lecito di non accontentarsi di tutto ciò che i Greci avevano fatto, nell'insieme non pareva possibile altra tragedia che quella da essi creata, con quei soggetti, quel colorito, quelle parti, quelle regole, quell'economia, quell'organamento.

Persistenza della imitazione. L. Martelli.

Concepire una tragedia altro non significava allora che gettare una materia qualsiasi negli stampi perpetui di Euripide o di Sofocle. Così fece anche Lodovico Martelli, con la *Tullia*, ch'egli lasciò non del tutto finita, morendo giovanissimo ancora intorno al 1530; anzi il processo dell'imitazione, sempre così manifesto, dal Trissino al Rucellai, dal Rucellai al Pazzi, tocca con lui, per così dire, il suo colmo. Il racconto di Livio, da cui furono poi tratte altre tragedie, non parve tragediabile al Martelli, se non trasformandolo nella favola dell'*Elettra* di Sofocle. La miseranda fine di Servio Tullio e la ferocia di Tullia sua figlia potevano già bastare a produrre la compassione e il terrore considerati come essenziali effetti della tragedia: da quella leggenda potevasi ricavare un dramma terribile quanto le più atroci tragedie greche, e nello stesso tempo indipendente, almeno nella favola, da quelle; ma al Martelli ciò non sembrò sufficiente: gli piacque l'orribilità del caso narrato da Livio (poichè il gusto dell'orribile in tragedia dal Trissino al Martelli evidentemente progredisce e sempre più si fa palese), e volle accrescerla aggiungendovi gli orrori della leggenda degli Atridi.

Fatto perciò così di Servio Tullio un Egisto, e di Tarquinia sua moglie una Clitennestra: mutato Lucio Tarquinio, secondo marito di Tullia, in Oreste, e Tullia in Elettra, dalla contaminazione delle due leggende esce un mostruoso garbuglio di scel-

sonaggi: Tarquinia, moglie di Servio, « ebbe il nome | Solo di figli, e di nemica l'opre », perchè si rese già micidiale della madre e del padre: il « gran Prisco Tarquinio ». Servio è un iniquo tiranno usurpatore, che acquistò il trono col delitto e cercò di mantenervisi con il terrore e con l'arti, perchè proscrisse ogni temuto avversario e ai due figli del re ucciso diede in moglie le proprie figliuole. Tullia, figlia di Servio, ha già sulla coscienza l'uccisione della propria sorella e del primo marito, gesta ch'essa, senza rimorso alcuno, racconta al pubblico così: « Era la mia sorella troppo amica | D'oziosa e vil pace, e'l suo marito, | Di ch'io son ora sposa, ardito e fiero: | E il mio primo marito non volea | Le mie parole udir, folle, quand'io | Lo confortava a gloriosa impresa. | Così la notte e'l dì si stava in guerra | Tra le donne e i mariti: in quella il tempo, | Che col suo corso eterno il tutto annulla, | Sen portava di noi gli anni migliori. | Sì ch'io, pensando e ripensando .... | I miei pensier sicuramente aprii | A quel che m'è marito, e trovai ch'egli, | Sì com'io, disiava il proprio regno. | Quel che fosse tra noi contar non deggio: | Basta, ch'io fui sua sposa in pochi giorni. | E morì mia sorella e mio marito. | E l'impresa fu giusta: perchè nulla | Si puote oprar per acquistare il regno, | Che le leggi divine o l'altre varchi ». Lucio Tarquinio, il nuovo Oreste, è tinto della medesima pece, e solo per sete di regno s'appresta a togliere trono e vita a Servio, suo cognato e suocero, e a Tarquinia, sua sorella. Dati tali antecedenti, tali relazioni tra i personaggi, e tali caratteri (se par si possono chiamare caratteri) tutti ugualmente perversi, ciascuno intende quanto assurda e disgustosa diventi la tragedia in cui sono ricalcate e anzi spesso addirittura tradotte le scene capitali della *Elettra* sofoclea, con qualche variante e qualche pezzo aggiunto preso dalle *Coefore* d'Eschilo e dalla *Elettra* d'Euripide.

Che Elettra non possa cancellare dalla memoria il terribile ricordo della strage d'Agamennone e del trafugamento d'Oreste, e che la pietà del padre e del fratello alimenti in lei la rabbia della vendetta, è umano: ma che Tullia concepisse tant'odio contro il proprio padre e la propria madre solo perchè essi avevano usurpato col delitto il trono di Tarquinio Prisco suo avo (« ne i miei primi giorni | Vidi le morti indegne | Che in un punto mi fer pietosa e fera »), è cosa insensata. E ad altre insensatezze il Martelli fu condotto dalla imitazione in-

discreta, a cui s'abbandonò là dov'essa era meno opportuna, anzi irragionevole.

Gli piacque così, per citare un esempio, di finire la sua tragedia come Euripide aveva finita l'*Elettra*, cioè con l'intervento del soprannaturale. Ma in Euripide l'intervento di Castore e Polluce, che scendono a spirar pace nelle coscienze d'Elettra e d'Oreste esagitate dal matricidio consumato, appare ammissibile, se non necessario; mentre il *deus ex machina* del Martelli è un'inutile e capricciosa invenzione. Appena si sparge la nuova della uccisione di Servio, la plebe romana si leva a furore contro Lucio Tarquinio; e Lucio, in quel frangente, non sa far altro, poichè i suoi partigiani non si muovono, che raccomandarsi con una lunga ed ornata orazione a Giove; quand'ecco che alla fine della preghiera, il cielo, con un fausto bagliore, accenna d'averla gradita; e, circonfuso di quella luce, scende dall'alto il padre Romolo, a rampognare la temeraria plebe sollevatasi contro il nuovo re destinato da Giove al trono: « Popolo insano, or non sai tu che Dio | Ha la cura de' regi e degli imperi? » — e, a cotesto monito, il « furioso volgo » s'acqueta.

Certo — in punto di verisimiglianza psicologica e logica — cotesto servile ricalco dell' *Elettra* — in cui non manca nemmeno il personaggio destinato a far le veci di Pilade, e una Nutrice destinata a far la parte di Crisotemi — è forse la peggiore delle poche tragedie concepite ne' primi anni del cinquecento sotto il diretto influsso del teatro greco; nondimeno essa s'avvantaggia di assai sull'altre sotto il rispetto della verseggiatura e di quello che volgarmente si usa chiamare stile.

Lo sciolto del Martelli è in generale assai più vario e sostenuto; e riesce a sostenersi, quant'era possibile, pur senza rime, di cui, tranne nelle canzoni dei cori, il Martelli non fece mai uso. Tollerabile è anche il suo settenario, adoperato largamente in lunghe scene, senza mistura d'endecasillabi. L'espressione ha qua e là un non so che di vibrato che manca affatto al Trissino e al Rucellai. Per es., nella scena in cui Servio, tratto in errore da Lucio (come Egisto da Oreste), crede che Lucio realmente sia morto, ma ricusa di deporre le ceneri di lui nelle tombe domestiche, poichè troppo fiero e profondo tra essi fu l'odio. Quando Lucio, che s'infinge ancora, gli dice: « Più non è tuo nemico, s'ei non vive », Servio rebatte: « Il

Verso e stile.

spirto e vivo, che mi fu nemico ». Lucio insiste: « Io non chieggo mercede al spirto sciolto: | Solo il riposo a questo: cener chiedo »: e Servio con un verso bello di cupa ferocia risponde « Taci; io non vo' dar gioia a' miei nemici ».

Altra cosa da notarsi è ancora che nella *Tullia*; per la prima volta l'endecasillabo appare spezzato nel dialogo: e nella scena concitata e fiera di cui ho riferito qualche verso ciò accade — basti citare questi soli esempi — due volte: « O superbo, o ritroso! — O reo tiranno! », « E tu contro mi sei? — Contro ti sono ».

Piccoli meriti, piccoli pregi d'arte son questi, là dove tanto manca di ciò ch'è sostanziale e più necessario in un'opera drammatica: ma non conviene defraudare il Martelli dell'unica lode che egli spetti; tanto più che a cotesta lode gli altri tragici del suo tempo non possono pretendere.

Essi hanno fatto delle cattive tragedie e, insieme, dei brutti o mediocri versi: egli ha fatto una tragedia certo non buona, ma vi ha sparso qualche bel lume di stile e qualche robusto verso.

CAPITOLO TERZO

Gian Battista Giraldi.

Scarsa e mediocre la produzione grecheggiante che seguì immediatamente alla *Sofonisba* del Trissino; e scarsa probabilmente appunto perchè non rispondente al gusto del pubblico nè incoraggiata da qualche clamoroso successo. La *Sofonisba* fu rappresentata (a Vicenza, per cura dell'accademia Olimpica) solo nel 1562, nè siamo certi che tutte l'altre poche tragedie composte dal '15 al '30 fossero allora recitate. Inoltre le rare volte che si esposero sulle scene tragedie, esse v'apparvero accompagnate da quegli « intermezzi di moresche e di buffoni », che al Trissino (V *Divisione*, p. 172) parevano tanto disdicevoli alla severa grandezza e al decoro dello spettacolo tragico. Segno evidentissimo, io credo, che, per sè stesso, cotesto spettacolo non reggevasi: e anche perciò, facendo sempre più atroce e luttuosa la tragedia (la vollero render tale anche coloro che sul tardi seguirono l'esempio e i precetti del Trissino, ma non quello d'evitare gli spettacoli di sangue; come il vicentino Conte da Monte, nel suo *Antigono*, grecheggiante nella struttura, senechiano nell'orribilità), gli autori andavano giusto contro al gusto del pubblico. Scarsità di tragedie nei primi decenni del cinquecento.

Già gli autori il sapevano: lo sapevano tanto che il Giraldi negli sciolti aggiunti all'*Orbecche (La Tragedia a chi legge)*, confesserà, con suo grande rammarico, « Che non pur la tragedia non è in pregio, | Ma il suo nome real è odioso a molti ». Vero è che alla terribile *Orbecche*, della quale discorreremo tra poco, toccò la ventura d'essere « in molti luoghi dell'Italia . . . solennemente rappresentata », e tradotta tosto anche per uso degli stranieri; talchè « non si sdegnò il re Cristianissimo volere che nella sua lingua ella facesse di sè avanti Sua Maestà solenne mostra ». Però il Giraldi, che di cotesti trionfi I gusti del pubblico e la tragedia.

della sua primogenita figliola andava tanto orgoglioso da registrarli nel *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (p. 17), riconosceva che le tragedie di lieto fine erano generalmente « più grate agli spettatori » (p. 33); e, benchè tenesse in sommo pregio Seneca, che mai non aveva « posto mano alle tragedie di fin felice », s'indusse presto, per « servire all'età », a scrivere anche tragedie meno lugubri della sua prima, l'*Orbecche*.

Forse vi s'indusse a malincuore, ma gli parve necessario l'acconciarsi al gusto dell' « età » poco amica dei lutti. Nel prologo dell'*Altile* (1543), ch'è tutto curioso e importante per la storia del nostro teatro tragico, la Tragedia in persona, che lo recita, esce a dire: « Vedermi pare | Che di voi molti hanno turbato il ciglio | Al nome sol della Tragedia, come | Non avesse a veder altro che pianto. | Ma state lieti, che averà fin lieto | Quel ch'oggi qui avverrà: chè così triste | Augurio non ha seco la tragedia. | Ch' esser non possa ancor felice il fine . . . | Ma se pur vi spiacesse ch'ella nome | Avesse di tragedia, a piacer vostro | La potete chiamar tragicommedia, . . | Dal fin ch' ella ha commune alla commedia, | Dopo travagli, d'allegrezza pieno ». È un passo assai notevole: e par di scorgere nelle parole del Giraldi l'impazienza ostile del pubblico (accorso a teatro per rallegrarsi e forse anche per dimenticare le molte tragedie reali ond'era piena la vita del tempo) all'apparire della squallida Melpomene: e il poeta affrettavasi a dissipare quell'avversione, almeno con la promessa di non far piangere la gente da capo a fine dello spettacolo.

L'orribilità tragica creduta necessaria

Coteste disposizioni erano note agli autori: ma poichè Aristotele aveva insegnato che la tragedia deve destare, oltre la compassione, il terrore, anzi il terrore prima della compassione (il φόβος d'Aristotele fu interpretato quasi sempre per terrore od orrore): poichè d'atrocità era pieno il teatro greco e più quel di Seneca, non mai perduto di vista, parve necessario — per tenersi sul buon sentiero dell'arte — d'andare in cerca d'atrocità; e la vera tragedia nel concetto della maggior parte degli scrittori, venne a costituirsi di mostruosi delitti, di teste e di membra più che d'anime sanguinanti, di corporali più che di spirituali torture.

Il Giraldi promotore della tragedia italiana.

Così nacque l'*Orbecche*, rappresentata per la prima volta nel 1541, in casa del Giraldi stesso, innanzi al duca Ercole II e a' gentiluomini della Corte ferrarese. Ora, con G. Battista Giraldi la tragedia nostra entra in un nuovo periodo della sua

storia, non tanto per novità d'indirizzo, ch'egli le imprima, e per intima vitalità, che le infonda, quando perchè il successo dell'*Orbecche* e la fecondità del Giraldi nel compor tragedie (nove egli ce ne ha lasciate) stimolarono altri autori a produrne. Non a torto poi egli, che fin dal '43, nella lettera critica sulla *Didone* (p. 147), al duca Ercole II, davasi vanto d'aver « rinnovato l'uso dello spettacolo delle tragedie, il quale era poco meno che andato in oblivione », in un'epistola latina a Pier Vettori notava con compiacimento d'aver eccitato col proprio esempio moltissimi nuovi tragedi; sicchè, diceva, in un decennio (1542 – '52) erano venute in luce più tragedie che non nei trecent'anni precorsi; ed anche per questo converrà che di lui si discorra con certa ampiezza.

Più communemente il Giraldi fu noto ai posteri per aver fatta orribile e atroce la tragedia italiana, e per averla ricondotta all'imitazione di Seneca; ora, se tutto il suo teatro somigliasse a puntino all'*Orbecche*, altro infatti non resterebbe a dire di lui. L'*Orbecche* è veramente un tessuto di mostruosità nefande. L'incesto di Selina col figlio, innocentemente svelato dalla figlia Orbecche, e punito dal marito Sulmone con la morte degli incestuosi, costituisce l'antefatto. Ma l'ombra di Selina freme odio e vendetta, e s'allegra sapendo che presto altro sangue macchierà l'infame reggia di Persia. Orbecche s'è segretamente congiunta ad un giovane straniero, Oronte, e n'ha avuti già due figli, quando il padre la destina ad andare sposa a Selino, re dei Parti; e l'ira di Sulmone non ha limiti allorchè scopre il fallo della figlia. Egli la sfoga trucidando Oronte e i bambini; di cui poi presenta ad Orbecche le misere membra sanguinanti; ma Orbecche, che non vuol sopravvivere a cotesta strage, si scaglia sul padre, e, disarmatolo, l'uccide; indi, collo stesso pugnale, si trafigge. L'atrocità di tali casi non ha bisogno d'essere dimostrata, e l'orrore della tragedia è accresciuto da Nemesi, dalle Furie e dall'ombra di Selina, che formano la funebre fantasmagoria del I atto, tutto ordinato a prologo, a luttuoso richiamo delle enormezze passate, e a luttuoso annunzio delle enormezze imminenti.

L'Orbecche.

Non v'ha dubbio che cotesto funebre principio della tragedia è simile, o molto analogo almeno, a quello dell'Agamennone di Seneca, che s'apre con l'apparizione dell'ombra di Tieste, o a quello del *Tieste,* in cui si danno convegno sulla scena l'ombra di Tantalo e l'infernale Megera. Qui, e nel III atto,

Reminiscenze di Seneca indiscutibili.

n cui il buon ministro Malecche tenta di sconsigliare al re l'atroce vendetta da lui meditata (come nel II del *Tieste* il *Servo* spiffera ad Atreo tante belle sentenze sul dovere di giustizia e di clemenza che incombe ai re): oppure nel IV in cui il Messo narra al Coro, coi più foschi colori e i più minuti particolari, l'eccidio efferato compiuto dai Sulmone (come nel IV del *Tieste* il Nuncio informa per disteso il Coro del misfatto d'Atreo) l'imitazione di Seneca è evidentissima: ma altro è dir ciò, e altro dire — come pure fu detto con troppa asseveranza — che l'*Orbecche* « segue atto per atto, scena per scena il *Tieste* di Seneca ».

L' « Orbecche » non è però un ricalco del « Tieste ». Cotesta stretta e continua corrispondenza già non era possibile — ciascuno assai facilmente lo intende — data la diversità dei soggetti, che convengono solo nella generica qualità di atroci; data la diversità delle passioni e delle situazioni determinate dalle circostanze diverse. L'ammirazione del Giraldi per Seneca non può esser messa in dubbio: ch' egli preferisse il Latino ai Greci, è cosa certa, poichè esplicitamente da lui stesso è dichiarata: ma già nel discorso e ne' versi aggiunti all'*Orbecche,* egli manifestava certe velleità d'indipendenza che, se non dovevano portarlo certo ad essere artista del tutto nuovo e l'originale, non potevano nemmeno permettergli di commettere dei plagi smaccati, come quelli del Martelli. Egli ammira Seneca: ma, benchè nol dica, le tragedie senechiane dovettero parergli troppo scarne. Il criterio della lunghezza. Il *Tieste*, p. es., è assolto in 1113 versi: e secondo il Giraldi invece « maggior beltà regna in quei corpi | Che nelle spezie lor sono maggiori », come dice negli sciolti apologetici aggiunti all'*Orbecche*; che pure essendo una delle men lunghe sue tragedie, consta di circa 2700 versi. Infatti nel *Discorso* cit. (p. 8), parlando della lunghezza delle tragedie, sentenziò che la durata dello spettacolo era da calcolarsi in quatt'ore, non meno, e che la rappresentazione d'alcune sue tragedie poteva prenderne anche sei! È vero ch'egli nell'*Orbecche* raggiunse coteste proporzioni stiracchiando e diluendo alcune scene di cui già Seneca gli aveva suggerita l'idea (come l'interminabil dibattito di Sulmone con Malecche del III atto), ma è evidente che per portare 1113 versi a 2700, egli ha pure avuto bisogno d'aggiungere, d'inventare molte scene, che col *Tieste* di Seneca non hanno che vedere. Divari sostanziali tra il Giraldi e Seneca. E chi paragona al *Tieste* l'*Orbecche*, che pure è la tragedia giraldiana più direttamente dipendente da Seneca, s'accorge subito d'un capitale

divario tra i due autori nel modo di concepire e d'ordire il dramma.

Numero delle scene.

L'*Achilles* del Loschi, p. es., nella sua scheletrica magrezza, vi rende appuntino le fattezze esteriori del dramma senechiano, in cui abbondano gli atti formati da un'unica scena o da due al più: mentre il Giraldi, nell'*Orbecche*, vi dà già quattro scene nel II atto, cinque nel III, e quattro nel V; e così il dramma, almeno esteriormente, prende uno sviluppo più ampio e complesso. Anche si scostò da Seneca nel numero degli attori, del quale discorse lungamente nella lettera ad Ercole II sulla *Didone*, difendendosi appunto contro quel critico che avevagli rimproverato di non essersi in ciò tenuto all'esempio degli antichi.

Numero degli attori.

Il Giraldi rispondeva che nè la norma degli antichi poeti era stata costante, nè Aristotele aveva determinato il numero degli interlocutori convenienti alla tragedia: e che, se non vi fossero state altre ragioni legittime per farvi comparire ed agire un discreto numero di persone, come la considerazione che nei grandi affari molti solitamente hanno parte, e che i gran principi traggono seco di necessità consiglieri, ministri, soldati, cortigiani, ecc. (Lettera cit. p. 141), restava sempre la notissima ragione di render vario quanto più fosse possibile lo spettacolo e di non annoiare il pubblico, riconducendogli continuamente dinnanzi i medesimi personaggi.

Lo spettacolo.

La capitale differenza che intercede tra Seneca e il Giraldi è questa; che mentre il primo par che dello spettacolo non si preoccupi, il secondo cerca appunto nello spettacolo vario e magnifico un elemento del successo. Ma ve ne sono pur altre, del pari sensibilissime, che noteremo in seguito. Intanto è certo che dopo l'*Orbecche*, non solo la diretta influenza del teatro di Seneca sul giraldiano, s'attenua, ma anzi quasi a un tratto scompare.

Il Giraldi s'emancipa da Seneca nella «Didone».

Nulla infatti il nostro ferrarese prese da Seneca per la *Didone*, che subito « dopo l' *Orbecche* è nata, tenendo quella istessa forma . . . quantunque con meno terribile spettacolo » (Lettera cit., p. 148). Ora della *Didone*, in cui l'ampio giro già dato dal Giraldi alla tragedia s'allarga fino a comprondere, costipato entro il termine di tempo sacramentale, tutto l'episodio famoso dell'*Eneide*, dall'arrivo di Enea a Cartagine, fino al suicidio di Didone, con l'avventura dell'antro, narrata (A. I. sc. 1.ª) dalla Fama che tutto vede e tutto divulga, non occorre

discorrere. Il Giraldi, con maggiore ampiezza e un po' meno d'inettitudine teatrale, rifece l'opera del Pazzi, cioè ormeggiò, spesso traducendolo, Virgilio. E non si creda che, secondo ad altri parve, egli cammini ancora sulla traccia di Seneca, perchè nella *Didone* fece tant'uso del mirabile pagano, introducendovi, oltre la Fama, Giunone, Venere, Cupido, Mercurio: chè, com'egli diceva, rispondendo al suo critico, cotesto mirabile glielo porse, strettamente connesso con tutta la favola, Virgilio: e di divinità operanti nei drammi, non soltanto per sciogliere i nodi, egli aveva trovato esempi, prima che in Seneca, nei tragici greci, che, a questo e ad altri propositi, egli cita continuamemte.

La «Cleopatra» non dipende direttamente da Seneca.

E nulla prese da Seneca per la *Cleopatra*, commessagli da Ercole II subito dopo la *Didone*. La fonte diretta della *Cleopatra*, come, dietro al Bilancini, ha poi, con molto lusso di riscontri, dimostrato il Milano, è in gran parte Plutarco: nè il Giraldi ha fatto quasi altro che mettere in dialoghi e monologhi il racconto plutarchiano, ridotto a contenersi nelle solite strettoie dell'unità di tempo. Tuttavia, si nel comporre la *Cleopatra*, come l'altre sue tragedie, il Giraldi ebbe sempre presente, in certo senso, il suo Seneca, o almeno quell'idea che s'era formato della tragedia studiando il teatro del retore latino. Costui, secondo il Giraldi, aveva avanzato «nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze, tutti i Greci che scrissero mai, quantunque nella eloquenza potesse essere più casto e più colto» (*Discorso*, p. 33); e quando il Duca gl'impose di scrivere la *Cleopatra*, il Giraldi chiese tempo e si dichiarò sgomento di «cosa tanto grave e faticosa, per la maestà delle persone che v'intervengono» (Lettera cit., p. 156): una gran regina, un gran capitano, un futuro imperatore romano, un Agrippa, un Mecenate; a far parlare degnamente i quali, gravità e decoro erano in particolar modo indispensabili.

I pregi di Seneca secondo il Giraldi.

Essenza e ufficio della tragedia

Il tipo della tragedia, come il Giraldi la concepisce dietro la suggestione di Seneca, s'accosta così a qualche cosa di solenne, di magnifico e d'aristocratico, non solo, ma a uno stillato d'alta sapienza e di grave dottrina morale, poichè essa — dice il prologo alla *Cleopatra* — «imita le reali azioni | Con quella gravità, con quel decoro» che si convengono alla materia ed al fine suoi propri: e le imita «Per insegnare i buon costumi al mondo». Certo, anche i Greci avevano cosparse di

utili sentenze le loro tragedie: ma Seneca in questa parte era riuscito più copioso e vario: perciò egli li aveva superati: e i Greci molto avevano concesso alla semplicità di natura, mentre Seneca, saggiamente non erasi mai dipartito dalla signoril decenza così conveniente alle « reali azioni ». Ciò che il Giraldi attinse da Seneca si riduce in sostanza alla convinzione che la tragedia non fosse perfetta senza molte sentenze e molto *decoro*; benchè quanto allo stile, da cui il *decoro* in molte parti dipende, riprovasse le esortazioni soverchie e le tumidezze del tragico latino, e preferisse tenersi (anche troppo!) alla « casta » semplicità così detta greca. Nulla poi di quel fare concitato e vibrato, di quell'enfasi declamatoria, ma non efficace, di quella breviloquenza incisiva, di quella tensione che Seneca diede spesso allo stile: il Giraldi fa trotterellare a dilungo — raramente spezzandolo — lo stracco suo endecasillabo sciolto poco su poco giù come i predecessori suoi, e riserba al coro « sia esso lieto, sia piangevole, o stabile, o mobile » — come dice nel *Discorso* (p. 58) — i versi « tutti composti alla dolcezza », la quale « è cagionata dalle rime che cadono nei versi, parte intieri, e parte rotti », cioè endecasillabi e settenari misti. Sotto tale aspetto, la sua tecnica, nelle tragedie che di lui abbiamo fin qui ricordate, non si scosta da quella dei tragici italiani venut prima di lui. Lo stile.

Introdusse la divisione in atti e scene: ma la divisione è puramente esteriore: non è menomamente indicata da una costante necessità scenica e da un determinato graduale sviluppo dell'azione in parti che abbiano tutte in sè una certa organica compiutezza. I cinque atti sacramentali si potrebbero il più delle volte suddividere in otto o dieci, o ridurre a quattro o a tre, senza guastar nulla. L'*Orbecche* piacque meno, è vero, quando fu rappresentata « al modo greco » (Lettera cit., p. 146), cioè senza divisione d'atti; ma il minor successo ch'essa allora ottenne prova soltanto che allo spasso degli intermezzi, il pubblico non era disposto a rinunciare; e che la divisione in atti era richiesta, piuttosto che come necessità intrinseca del dramma, come correttivo della noia. Divisione in atti e scene.

La *Cleopatra* è l'ultima delle tragedie storiche del Giraldi: con essa e con la *Didone*, egli, che non accennò mai a ripigliare i soggetti tragici illustrati dai Greci e lasciò in disparte gli Edipi, gli Agamennoni, gli Atrei, gli Oresti, le Medee, ecc., seguì la via aperta dal Trissino, al quale parve per primo che I soggetti.

alla nostra scena tragica convenissero più specialmente le leggende o le memorie storiche romane. Ma con l'*Altile*, composta (1543) pochi mesi innanzi alla *Cleopatra*, il Giraldi tornò alla prima sua fonte, che già avevagli somministrato il soggetto dell'*Orbecche*, voglio dire alle favole da lui narrate in novelle, negli *Ecatommiti*: e dopo la *Cleopatra* non se ne scostò mai più. D'onde il Giraldi traesse in origine quelle favole, non importa qui di ricercare; ma importa avvertire che s'anche egli non le inventò tutte, e s'anche vi compaiono (non però sempre, come vedremo), re, principi, baroni, esse mancavano di quel *carattere illustre*, di quella grande notorietà e rinomanza che, secondo i buoni precetti, parevano indispensabili ai soggetti tragici perfetti.

Il Giraldi e Aristotele

Componendo il *Discorso* già tante volte citato, il Giraldi vantavasi (p. 5) d'essere il primo ad esporre le regole dell'arte tragica secondo la « utilissima » *Poetica* d'Aristotele: e tra i precetti dello Stagirita più comunemente poi seguiti, eravi pur quello desunto dal IX cap. della *Poetica*, che noti e famosi, storici e non imaginari, dovessero essere i fatti e gli attori della buona tragedia. Ma il Giraldi, nel prologo all'*Altile*, affermò pure il diritto d'ogni poeta nuovo di sciogliersi dai precetti, dalle regole e dagli esempi dell'antichità. Non è inutile ricordare quei versi: « Certa cosa è che quanto è qui produtto | Si genera, corrompe et muta et varia, | O tutto o in parte, e ch'è l'uomo nel mondo | Di libero volere, e ch'è in suo arbitrio | Ove meglio gli par piegar la mente; | E perciò crede ora il poeta nostro, | Che si ferme non sien le leggi poste | A le tragedie, che non gli sia dato | Uscir fuor del prescritto in qualche parte | Per ubidire a chi comandar puote, | E servire a l'età, a gli spettatori, | E a la materia non più tócca inanzi, | O da poeta antico o da moderno. | Et egli tien per cosa più che certa | Che s'ora fusser qui i poeti antichi, | Cercherian sodisfare a questi tempi, | A' spettatori, a la materia nova; | E che sia ver che variin queste leggi, | Vedesi che più volte i Greci istessi | Si son dai primi ordini partiti; | Et i Romani, ancor che avesser preso | Il modo di componerle dai Greci, | Lasciaro a dietro le vestigia Greche, | E si diero a comporle come l'uso | Dei fatti lor, dei lor tempi chiedeva », ecc. Così pensava il Giraldi; che, almeno in astratto, proclamò in cotesti versi la libertà dell'arte, rinnovabile sempre nella materia e nelle forme. Egli dava torto a coloro che, allegando il testo di Aristotele,

ritenevano necessario un fondamento storico all'azione della tragedia e una larga celebrità agli attori di essa: e per dimostrare ch'era lecito prescindere da coteste condizioni, non esitava d'asserire (*Discorso,* p. 14), che Aristotele « giudizioso in questa parte quanto in alcun altra . . . ci concede in più d'un luogo della sua Poetica », di ricorrere a fatti e a personaggi poco noti o del tutto imaginari, e che la stessa licenza pare conceduta da Orazio, in quei versi: *Si quid inexpertum scenae committis et audes Personam formare novam*, ecc. Senza preoccuparsi di quell'*audes*, messo lì ad avvertire che i fatti e i personaggi nuovi sulla scena erano pericolosi a introdursi, e senza badare che negli altri versi seguenti: *Rectius iliacum carmen deducis in actum*, ecc., Orazio dava esplicito consiglio ai poeti tragici di non impacciarsi d'azioni e d'eroi che non avessero la celebrità grandissima di quelli già fatti immortali da Omero, il Giraldi tirava speditamente a concludere che aveva dalla sua anche l'infallibile autore dell'*Epistola ai Pisoni*.

Certo il buon Giraldi aveva ragione di sostenere che la tragedia potesse farsi anche fuori dei soliti soggetti: e aveva pur ragione di sostenere che Aristotele non aveva tassativamente proibiti i soggetti non istorici: però si noti che, per rivendicare all'arte cotesta libertà, egli sentiva il bisogno di chiamare in soccorso Aristotele e Orazio, interpretandone la mente un po' a modo suo. Ma novità di soggetti non importava pel Giraldi novità e varietà sostanziale di modi e di forme: la *Didone*, egli dice nella Lettera aggiunta a quella tragedia (p. 148), tenne la « istessa forma ch'ebbe l'*Orbecche* »: e così poteva dire della *Cleopatra*, dell'*Altile* e dell'altre che seguirono: poichè la tecnica del Giraldi rimase sempre, a un dipresso, invariabile. Novità di soggetti, non vera novità di forme

Per formarci un'idea sufficiente di cotesta sua tecnica, fermiamoci ora un poco intorno all'*Altile,* nella quale, come nell'altre tragedie tratte dagli *Ecatonmiti*, che le tennero dietro, da qualcuno si volle vedere non so che « felice ardimento », e quasi un'anticipazione di dramma romantico. L'arte del Giraldi nell'« Altile ».

Siamo nella « Siria illustre » — così dice, nel prologo, madonna Tragedia, che lo recita — anzi in Damasco, « sede real di tutto il regno »: e il re Lamano sdegnato che la sorella Altile si fosse « Sopposta ad uomo di paese istrano », cioè a quel Norrino di Babilonia, in cui egli aveva riposta tanta fiducia, ragiona a sè e al pubblico della impudicizia femminile, contro

a cui non v'è riparo quando la femmina sia mal disposta (e « una donna impudica sola basta | A imporre eterna macchia a ogni alto sangue »); ragiona del fidarsi ch'è bene, e del non fidarsi ch'è sempre meglio: ragiona da solo, ma col pensiero rivolto al pubblico che l'ascolta, della vendetta necessaria a tanto oltraggio: « Ma voglio prima dar degno castigo | A quel malvagio (Norrino), acciocchè agli altri esempio | Dia di servar la fede al suo Signore: | Poi quantunque mi dolga e mi rincresca, | Fuor del costume mio, divenir crudo, | Anch'Altil del suo error patirà pena; | E non si tosto qui sarà Liscone, | Ch'ho mandato a chiamar per un mio servo » (vedasi con che cura il buon re vuole informato a puntino di tutto il pubblico ascoltante), « Che gli imporrò quanto vorrò ch'ei faccia | Contro Norrin questa futura notte » (A, I, sc. 1.ª). Il monologo del re seguita così ancora un tratto; e non parrebbe che un uomo il quale parla con tanta flemma, fosse invasato di quella tremenda ira di cui parla ancora il servo messaggero al « capitano » Liscone, accompagnandolo sulla scena (sc. 2.ª). Lamano dà a Liscone l'ordine di arrestare Norrino, acciocchè « il malvagio manifesti a ognuno | La sua gran fellonia con la sua morte »; e Liscone, amico di Norrino, dopo aver tentato invano di placare il re, si duole, da solo (sc. 3.ª), del fato che sovrasta a quel giovane incauto, condotto a rovina estrema dall'insidia di cui le Corti son piene (su questo tema egli tien lungo sermone) e dai malvagi consigli del traditore Astano. Or mentre egli sta tenendo seco questi discorsi, s'accorge che Astano appunto s'appressa accompagnato dal « malvagio... suo servo a lui simile »: e perciò s'affretta a schivare l'incontro: « Io voglio girmi in casa prima ch'essi | Giungano qua, che si mi sono in odio | Et per questa et per altre lor mal'opre, | Che so che contenermi non potrei | Che gli occhi io non cavassi ad ambedue ». Astano, quell'anima nera, che non potendo farsi amare da Altile, seppe acquistarsi assolutamente la fiducia di Norrino per tradirlo, e condurre il re ad accertarsi coi propri occhi de « La bella danza che faceano insieme | Norrino e Altile » (sc. 4.ª), meriterebbe davvero una buona lezione, che gl'insegnasse ad operare meno malvagiamente. Si, egli è un gran malvagio, ma quanta ingenuità in tanta nequizia! Astano si avanza gongolante e raggiante, raccontando al suo « servo » per filo e per segno, ciò che ha fatto, ciò che s'attende. Invano il servo, più scaltro del padrone, lo invita a riflettere, con

un verso del Petrarca, che « molte volte | Tra la spiga e la mano il muro è messo », e che un qualche caso improveduto poteva salvar gli amanti e perder lui. Astano non teme nulla: nè che Norrino riesca a fuggire, nè che Liscone arrivi a piegar l'anima del re, nè che si scopra che, prima d'abbandonarsi a quella tal « danza », Norrino o Altile si siano messi in regola col Cielo sposandosi segretamente, nè che Lamano per qualsivoglia ragione si lasci trarre a clemenza: perch'egli, Astano, saprebbe sempre « col suo ingegno » farlo divenire « più d'un Neron crudo »: e, in tanta sicurezza condita di tanta inutile e impropria garrulità, ha più del goffo che del tristo: il padrone non val meglio del servo, che, non si saprebbe perchè, si è scelto a confidente. « Ma veggo uscir Norrino » — dice finalmente Astano — « io non vo' ch'egli | Ci vegga insieme ragionare. Entriamo »; e Norrino viene infatti a chiudere con un soliloquio l'atto. Il soliloquio è quasi tutto racconto; chè dopo aver benedetto amore, largo a lui di tante dolcezze, Norrino spiega (al pubblico s'intende) come avvenne che la regina Altile si piegasse ad amarlo e a farlo (il servo d'Astano aveva dunque ragione mettendo tra i casi possibili un avvenuto matrimonio segreto della principessa collo straniero) segretamente suo sposo. Ciò fu perch' essa vide e pregiò in lui un'indole più alta dello stato in cui fortuna avevalo posto, un'anima veramente da gran re; ed egli stesso, che della propria origine non sa nulla di certo, pende ormai a credersi nato di qualche illustre stirpe reale. Gliene dà quasi certezza il nobile ardire con cui, amando Altile, pose « la speme in sì alto loco »: un tale affetto « Non sarebbe caduto in basso spirto, | Chè rade volte avvien che a tali altezze | Chi nato è d'umil uom col core aspiri ». Non restava che da far venire in iscena un personaggio informato dei primi casi del creduto Norrino (ch'altri non è se non Ligonio, figlio di Lurcone re di Tunisi), perchè il pubblico fosse di tutto appuntino informato: ma a cotesta sorpresa, da cui dipenderà il felice esito dell'azione, preludono già abbastanza chiaramente le parole di Norrino.

Dopo tanti racconti e discorsi su cose fatte o da farsi, dopo tante considerazioni generali e sentenze sputate da tutti, parrebbe che il dramma dovesse cominciare o che dovesse almen seguire qualche scena calda, passionata, interessante. Invece il II atto s'apre con un discorso di Bruno (fedel servo di Norrino), il quale avendo udito per caso ciò che Astano era andato

intorno ragionando ad alta voce dell'imminente rovina di Norrino, viene in cerca del padrone per indurlo a mettersi in salvo finchè c'è tempo. Or, mentre Bruno non sa dove pescarlo, ecco « che la porta | De la reina s'apre », e Norrino compare seguito da Altile (« egli è che n'esce, | Et ha con lui la sua calamitade »): sicchè Bruno stima prudente di trarsi in disparte, finchè Altile non rientri nel palazzo. Ma poichè il cerimonioso discorso tra i due sposi va per le lunghe, e Altile non finisce più di raccomandarsi a Norrino di ottener da Lamano che la loro unione segreta diventi palese, e Norrino non si stanca di promettergliela, Bruno alla fine si fa innanzi (sc. 2.ª), dicendo al padrone che il re lo « chiede a Corte » immantinente. Partita Altile, Bruno racconta a Norrino (è così la terza volta che l'udiamo) la trama scellerata d'Astano; e vinta con poco sforzo la riluttanza del giovane cavaliere, a cui pare (nè ha torto), poco cavalleresco il mettersi in salvo lasciando Altile nelle peste, lo persuade a fuggire; senza accorgersi però che lì presso, ad ascoltare tutti cotesti discorsi, stava Lince, serva affezionata d'Altile; la quale, dopo che quei due se ne sono iti, dolendosi per la sua cara signora, scaglia una lunga invettiva contro il disleale Norrino e contro tutti gli uomini traditori, « Chè non serva mai fede amante a donna » (sc. 4.ª).

Così assai freddamente, finisce anche il II atto; e freddissimamente comincia indi il III, con una scena tra Lamano, Astano e Liscone. Il più sconcertato per la fuga di Norrino è Astano, che rimasto poi solo, tra sè e sè mette in bilancia se gli convenga o no d'unirsi agli inseguitori del fuggitivo per assicurarsi che, raggiuntolo, lo prendano nè se lo lascino uscir di mano; e delibera di spedire invece a invigilare l'impresa il proprio servo; chè, se l'impresa non riuscisse, egli non vorrebbe essersi imprudentemente palesato a tutti nemico di Norrino. Infatti — egli dice — « s'altri puote | Offender di nascosto, è gran sciocchezza | Il nemico assalir palesemente. | Et chi non fa gl'inganni con astuzia, | Ove altri offender crede, a sè fa danno » (sc. 2.ª): politica degna del secolo!

Contento invece è Liscone, il quale gode che la fuga di Norrino gli abbia risparmiato il dispiacere di dover nuocere all'amico o di contravvenire agli ordini del re. Lamano è senza dubbio scontento; ordina a Liscone d'inseguire Norrino; ma non grida, non urla, non istrepita, non perde nemmeno qui la sua solita flemma di re più baggeo che crudele. La perderà invece

di lì a poco, incontrandosi con Altile. Questa, a cui Lince ha rapportata la fuga di Norrino, esce (sc. 3.ª) a esalare i suoi lamenti; e poichè, per l'abbandono in cui fu lasciata, essa si vede esposta al disonore, grida di volersi uccidere con la spada che Norrino dimenticò accanto al suo letto; sennonchè, i personaggi del Giraldi, pensando sempre ad altissima voce, non possono mai pensar nulla all'insaputa d'altri, e hanno sempre vicino qualcuno che li spia e li ascolta. Questa volta è Naina, sorella d'Altile, che avendo inteso quei lamenti e quei fieri propositi, si fa innanzi alla disperata e s'industria, come può, a calmarla.

Intanto ecco Lamano (sc. 4.ª). Che « lacrime son queste e che sospiri? | Piangi tu forse il tuo morto marito | Cui fosti già sì cara, oppure il drudo, | Che fuggit'è, ti dà cagion di pianto, | Donna gentile? . . . », egli domanda alla sorella, con ira che traducesi in amara ironia. La scena s'annunzia tempestosa: l'ira crudele di Lamano da una parte, l'eccitazione e la disperazione d'Altile dall'altra produrranno la collisione. Più son aspre le parole di Lamano (il decoro tanto caro al Giraldi è qui compromesso assai dal frasario del re, che tratta Altile di « bagascia »), e più s'esacerba l'animo della donna: egli parla d'onore della stirpe da lei macchiato col « sopporsi » a un « uom vile », a un « servo »: parla di leggi di convenienza da lei calpestate, d'interessi dinastici da lei offesi, di doveri di sommissione da lei trasgrediti: essa a ciò contrappone il diritto dell'individuo e di natura. Fanciulla tolse il marito (un re) che padre e fratello vollero darle: vedova, emancipata dall'autorità paterna e fraterna, scelse l'uomo che più le piacque: « cosa | Fatta non ho che la natura stessa | Non la m'insegni e l'onestà del mondo »; e vanta la virtù dell' uomo da lei amato, e si raddrizza ardita contro la tirannia del re, e minaccia; finchè Lamano, perduto il lume della ragione, estrae il « coltello ». Naina s'interpone, obbliga Altile a ritirarsi, e la scena così finisce senza l'eccesso estremo. Ma è forse l'unica scena viva della tragedia, quantunque non sia del tutto nuova. La situazione d'Altile è infatti quella delle eroine tragiche che dalla Panfila del Pistoia in poi furono modellate più o men fedelmente sulla Gismonda del Boccaccio: ciò che Altile dice della iniqua oppressione che su di lei esercitano e vorrebbero ancora esercitare i parenti, richiama un più generico lamento sulla schiavitù delle donne pronunciato da Orbecche (A. II, sc. 2.ª).

Poi si ripiomba nel freddo, nel vacuo e nel noioso: giacchè l'eterno dialogo che segue tra Lamano, che non vuol perdonare ad Altile, e Naina, che l'esorta alla clemenza (sc. 5.ª) — circa trecento versi lardellati di varie sentenze! — e il soliloquio, pure sentenzioso, di Naina, con cui si chiude l'atto, han pochissimo del poetico, e del drammatico nulla affatto.

Nella 1.ª sc. del IV atto il servo d'Astano s'avanza da una parte tutto giulivo in cerca del padrone per annunziarli l'esito della spedizione; e Astano s'avanza dall'altra, in cerca del servo, ansioso di saper l'esito della caccia data a Norrino; s'incontrano; segue il racconto del servo: Norrino fu raggiunto, preso: ora non resta da procurare nient'altro che sia squartato, e presto.

Intanto Norrino è condotto alla presenza di Lamano, al quale Astano, accanito nel volerlo perdere, convincendolo di fellonia, non lascia quasi aprir bocca; solo alla fine del lungo dibattito tra que' due, Lamano ordina che Norrino sia tradotto in carcere. Sgombrano tutti, ed esce Altile, già informata della presa di Norrino, a querelarsi col coro (sc. 3.ª); poi sopraggiunge a spargere altri lamenti anche il buon Liscone, a cui Altile affida gli estremi saluti per lo sposo destinato a morte: — « fa che invece mia | L'abbracci, et baci, et lo conforti meco | A sopportar la iniquità palese | Che ne face Lamano » (sc. 4). Indi (sc. 5.ª), mentre Altile seguita a piangere e a disperarsi col coro, che le tien bordone, ecco uno strepito d'armi che s'avvicina: son gli sgherri di Lamano, che conducono Norrino al supplizio; e Altile si slancia verso di lui, invano trattenuta dalle donne del coro e dai soldati: « Oimè infelice, oimè ch'egli è Norrino, | Che da questi aspri can condutto è a morte. | Lasciate ch'io ne vada al mio marito, | Donne mie care, oimè! » E ai soldati: « Oimè, Oimè, oimè, | Non mi tenete, cani, oimè lasciate, | Ch'io baci il mio marito innanzi morte. | Ahi dolce signor mio, | Oimè signor mio caro . . . ». In forma trasandata e fiacca la scena si svolge abbastanza calda e pietosa. Naturalmente le smanie d'Altile non commuovono gli sgherri: il fato di Norrino è irrevocabile; ed Altile vuol seguirlo tra l'ombre. Essa manda una delle donne a cercare certa « acuta spada », con cui ha deliberato ormai d'uccidersi; ma finchè la spada giunga, per consiglio di Liscone, *entra in casa*; Liscone le dice: « A me par ben che ce ne entriamo in casa. Fin che sia giunta qua la spada » — essa risponde: « En-

triamo »: e così l'atto finisce, poichè il resto non è che cicalеccio lamentevole del coro.

Il V atto ci offre il felice rivolgimento di fortuna per cui Norrino dall'orlo della tomba è ricondotto tra le braccia d'Altile. Giunge a Damasco Lurcone re di Tunisi, il quale dà prova d'esser padre di Norrino, e il resto s'indovina: Lamano è contentissimo di aver per cognato il figlio d'un tanto monarca: così dallo squallore la Corte passa alla gioia e alle feste. Allegrezza per tutti, tranne che per il perfido Astano, il quale, disperato, finisce coll'ammazzarsi, come un messo racconta distesamente (sc. 7.ª) a maggior soddisfazione del pubblico: ma il Giraldi non si curò dell'effetto che poteva nascere dalla sorpresa dell'inatteso scampo offertosi agli amanti: egli, come quasi sempre gli autori del suo tempo, non preparò effetti di sorprese. Infatti il V atto s'apre con la comparsa di Venere: la quale, benchè nata, com'essa dice, dai « genitali » del padre Cielo recisi con « l'adunca falce » da Saturno e caduti in mare, è un'onestissima Dea: nè essa sarebbesi indotta a muover d'Africa, come mosse, « più giorni ha già », il re Lurcone, per la salvezza del colpevole Norrino e della colpevole Altile (colpevoli perchè « da desir vano indutti, | Contra l'uso comun dei matrimoni, | Vollero de l' amor loro godere »), se non li avesse saputi « pentiti de l'error commesso ».

La moralità e il soprannaturale.

L'introduzione di Venere non era necessaria a giustificare l'arrivo improvviso di Lurcone; chè se giustificarlo occorreva, era facile ricorrere ad altri più naturali e verisimili espedienti. Al Giraldi piacque invece servirsi di Venere, perchè a labbra più degne gli parve di non poter affidare le sentenze ch'egli mise in bocca alla Dea: tutta quella dottrina sull'amore della bellezza terrena, che deve esserci scala all'amor delle cose celesti, e quella morale, che interdice agli amanti di cercar le supreme dolcezze dell'amore « Contra l'uso comun dei matrimoni ». Gran moralista sempre, il Giraldi concepì anche gl'interventi delle divinità nelle azioni tragiche, non tanto come mezzi d'avviluppare o di sciogliere i nodi, quanto come occasioni d'imprimere meglio nella mente degli spettatori certe sentenze e precetti che più gli premevano. Così, p. es., nell'*Eufimia* (a. III, sc. 1.ª), la discesa dal cielo di Giunone non serve ad altro che a far pronunciare alla Dea quel suo sermone sulla santità del matrimonio, contro i mariti persecutori delle buone mogli; se pur non serve anche, come la discesa

di Venere nell'*Altile*, a preannunziare (tanto da non tener troppo sospesi gli animi degli spettatori) l'esito dell'azione.

Mancanza di interesse. Gli « Antivalomeni ».

Caratteristica della tragedia giraldiana (ma non di essa soltanto, sì bene di tutta la tragedia nostra del rinascimento) è la mancanza d'interesse e di sospensione, che dipende dal muover sempre ad un esito più o men chiaramente preannunziato. Prendete pure la più intricata azione concepita dal Giraldi, gli *Antivalomeni* (1548), e ne avrete una prova, perchè fin dalle prime scene, ossia dai primi discorsi del I atto, lo spettatore è messo al corrente di ciò che è avvenuto e di ciò che sta per avvenire. L'argomento è questo: il re d'Inghilterra Loteringo, morendo, affida la moglie Cherinda e la figlia Caria al barone Nicio, perchè egli dia marito a Caria e procuri che al figlio che nascerà da lei tocchi la corona. Ma Nicio raggira le due donne, le induce a cedergli il trono, le marita bassamente a due uomini di Dobla, e si fa riconoscere re. Cherinda intanto ha partorito una femmina (Elbania), e Caria un maschio (Uranio), mentre contemporaneamente Lida, moglie di Nicio, partorisce un maschio e una femmina (Emonio e Filene).

Manifestatasi intanto a Londra « una impression maligna | Onde moriano i piccoli bambini », Nicio, per preservarne i suoi figli, delibera di mandarli a Dobla e di affidarli, seguendo il consiglio d'Emone, amico delle due principesse spodestate, a Cherinda e a Caria, desiderando assai che bennate e gentili fossero le nutrici de' suoi figlioli: « Il che importava a la creanza molto ». Dopo tre anni, cessata a Londra la moria, Nicio richiama a Londra i suoi piccini, e con essi vengono a Corte le loro nutrici e i figli di queste; ma intanto, secondo l'avviso di Emone, Cherinda e Caria avevano predisposto lo scambio dei fanciulli; sicchè Nicio considera come propri figli Elbania ed Uranio, e in Filene ed Emonio ravvisa i figli delle donne da lui spodestate. Crescendo insieme alla corte di Nicio i quattro ragazzi, accade, quando son per toccare i vent'anni, che Emonio s'innamori d'Elbania e Filene d'Uranio, e che l'uno e l'altra siano corrisposti. Ma Nicio non vuol saperne di nozze così poco dicevoli alla grandezza della sua condizione regale: (di qui incomincia l'azione: ciò che precede appartiene all'antefatto): e poichè Emonio e Filene si ribellano alla sua volontà, li condanna a morte, quando in buon punto (in buon punto, perchè il re è messo di buon umore dalla nuova di una vittoria delle sue armi sopra gli Scozzesi) Cherinda e Caria gli svelano che

i veri suoi figli non sono i due ch'egli ha sempre tenuti per tali, ma gli altri due di cui sta per rendersi micidiale: e poichè di ciò egli, un po' a stento, ma non troppo difficilmente, si capacita, li assolve tutti e dà il proprio consenso alle doppie nozze, che faran tutti felici.

Scambi comici.

Antivalomeni equivale a *scambiati*, ma gli scambi nella tragedia giraldiana non sono soltanto quelli accennati nel breve sunto che ne ho dato: molt'altri ne nascono dalla perfetta somiglianza dei quattro giovani tra loro, che rende possibile i trasvestimenti dei maschi in femmine e delle femmine in maschi. A proposito degli equivoci che ne nascono, altri richiamò la *Comedy of errors* dello Shakespeare: ma storicamente più significativo sarebbe stato il richiamo di un dato frequente nella commedia italiana del cinquecento, il dato che ricorre, per tacer d'altre, nella *Calandria* del Bibbiena e nei *Suppositi* dell'Ariosto, che anche per la ragion del titolo analogo, ci fan pensare agli *Antivalomeni*. Certo quei tali equivoci essenzialmente comici — anzi ridicoli — non sono portati sulla scena, ma narrati, o appena adombrati nel racconto: nondimeno come trattenere il riso quando Cherinda narra a Caria (A. III, sc. 7.ª), che Emonio « Per non lasciar la sua diletta Elbania, | Armò Filene, et in sua vece in Scozia... | Mandollo, et egli si rimase in Corte | Vestito, oimè, de l'abito di lei... | Et così Uranio, che il credea Filene, | Gli si pose a far vezzo » (frase onesta, con cui si accenna a un audace tentativo consigliato ad Uranio dal servo Giglio — V. scena 5.ª dell'A. II e la 6.ª dell'A. III), « e al fine, al fine | L'ha per Emonio scorto »!

Narrazioni e dissortazioni.

Anche negli *Antivalomeni* — ed è procedimento caratteristico non della tragedia giraldiana in ispecie, ma di tutta la tragedia nostra del secolo XVI — la narrazione soverchia, annulla l'azione. Tessere un dramma per gli autori di quel secolo volle dire, il più delle volte, esporre una favola per via di monologhi e di dialoghi: *esporla*, non *rappresentarla*. Ma in nessuna tragedia del Giraldi il racconto dilaga quanto nella *Eufimia*, benchè composta più tardi (non c'è però nessuna sicurezza ch'essa sia del '54, come il Milano ha supposto); segno evidente che nella tecnica del Giraldi non vi fu svolgimento progressivo. Del modo di ordinare e di costruire il dramma egli non si preoccupò certo quanto del trarlo a pienezza d'efficacia educativa e di documento morale. Perciò il contenuto e il fine di tante scene delle sue tragedie non è

drammatico, ma discorsivo e precettivo: lo svolgimento delle sentenze piglia il posto dello sviluppo dei caratteri. Prendete, p. es., le scene 3.ª e 4.ª dell'A. I degli *Antivalomeni*, e vedrete che esse contengono solo il pro e il contro di quanto solevasi dire intorno alla dolcezza delle madri e al rigore de' padri verso i figlioli, e intorno a' diversi mezzi di condur questi all'obbedienza, o con la persuasione, o con la forza. Prendete la sc. 5.ª dell'A. II e la 4.ª dell'A. III della stessa tragedia, e vi troverete posti di nuovo in discussione i limiti dell'autorità paterna e i modi più acconci di farla valere; e se qui mi fosse lecito di dilungarmi a citare altri esempi, mostrerei facilmente che negli *Antivalomeni* l'intendimento dottrinale prepondera sul drammatico. Ancor più evidente è cotesta preponderanza nella *Eufimia*, in cui, come dice il *Prologo*, s'udranno i casi « di una nobile reina | Ch' accoppiata ad un crudel marito, | Ha sofferti con lui strazi e tormenti, | Nè mai scemato ella ha perciò l' amore | Che gli portava, ma costante e ferma | Stat'è al furore, a gl'impeti, agli affanni, | Di sì mal'uom, come lo scoglio a l'onde. | Quind'ella, al fine avrà de la fè il merto, | E del misfatto l' ingrat'uom la pena. | Perchè Filon, re del Peloponeso, | Ch'Eufimia amò fin da fanciulla molto, | Nè mai (quantunque ella sdegnato l' abbia.... | Infiammar si potè per altra face), | Libererà da sì spietato mostro | La nobil donna, che fia poscia moglie | Del suo liberator, con lui felice... ». Il soggetto della tragedia, ed il suo significato, è quello di una novella *esemplare*, sullo stampo di quella famosissima di Griselda; ma il significato di essa non è posto in evidenza tanto dai casi d'Eufimia e del suo indegno marito Acaristo (Eufimia ha pure — s'avverta — qualche grado di parentela con l'Olimpia ariostesca, e Acaristo con Bireno), quanto dal perpetuo commento morale che ne accompagna lo svolgimento, più narra-drammatico, come s'è detto.

Lieto fine e orribilità congiunti. « Selene ».

Lieto esito ha pure l'*Eufimia*, e lieto esito hanno del pari le rimanenti tragedie del Giraldi, delle quali non ho ancora fatto cenno. Sennonchè l'autore, che aveva iniziato la sua carriera teatrale con l'*Orbecche*, non rinunziò del tutto a quell'orribilità di cui nella sua prima tragedia erasi compiaciuto. Un tratto assai notevole ne presenta la *Selene*. Per una infernale macchinazione di Gripo, che aspirava a impossessarsi del trono, Rodobazio, re di Persia e marito di Selene, regina d'Egitto, ha creduto che costei non solo gli fosse infedele, ma che avesse

pure tentato di farlo uccidere. Fuggitosi quindi col figlio in Persia, lasciando alla madre la figlia Gritina, egli aveva posto a prezzo la testa di Selene, mentre il *Consiglio* d'Egitto, che aveva in mano la reggenza del regno, prometteva, per rappresaglia, un più ricco premio a chi uccidesse Rodobano e il figlio di lui. Dopo quindici anni, Selene che ama ancora teneramente lo sposo e si duole del destino che l'ha divisa da lui, risolve d'inviargli un messaggero per convincerlo della propria innocenza e per sollecitarlo a tornare. Gripo induce il *Consiglio* ad opporsi a tal disegno della regina, e si dispone a recarsi egli stesso in Persia per uccidere il re: quand'ecco che Rodobano e il figlio, preceduti da certo Antioco, inviato da essi a spargere il falso annunzio della loro morte, giungono ad Alessandria, in sembianza d'Armeni inviati dal loro re « per offrire a' senatori | D'Egitto e a la reina i capi tronchi | Del re di Persia e del figliuolo » (A. V, sc. 2.ª). Essi recano infatti due miseri teschi: li presentano a Selene, che con Gritina si stempera in pianto su di essi, e li toglie dalla cassa in cui erano chiusi, e li palleggia, e li mostra al popolo, e ne consegna uno a Gritina perchè fugga con esso e lo sottragga alle mani de' Senatori, che vorrebbero troncare la lugubre scena (sc. 7.ª e 8.ª). E davvero, lo spettacolo di queste due disgraziate donne, che si stringono al seno quei capi mozzi di malfattori, credendo l'una di contemplar le teste del marito e del figlio, l'altra le teste del padre e del fratello, è cosa atrocissima; nè a cancellarne la funesta e disgustosa impressione poteva servire la lieta scena che poco appresso succede, quando Rodobano, ormai convinto d'essere amato dalla moglie, le si scopre e con lei si riconcilia; mentre il perfido Gripo, consegnato ai Senatori, che di lui faranno severa giustizia, troppo tardi si pente della sua tristizia, che a lui a a' suoi cari fu causa di rovina; come — dopo il Giraldi — si pentiranno tanti e tanti altri rei personaggi di tragedia, che, tutti ad un modo, finiscono col confessare i propri misfatti e col mostrarsene sgomenti, a edificazione del pubblico: « Oimè », — grida Gripo — « ho perduto | Il mio figliuolo e me; io merto, io merto, | Empio ch'io son, che i can mi mangin vivo. | Per dare esempio, che più d'ogni inganno | D' uomo malvagio, l' innocenza puote, | E che bramar non si dee cosa alcuna | Contraria a l'onestà, contraria al giusto » (sc. 9.ª).

Il castigo e il pentimento del malvagio.

Ciò che il Giraldi, nel Prologo della *Selene*, dice del tea-

tro e dell'ufficio precettivo e correttivo di esso, non s'attaglia soltanto a cotesta tragedia, ma a tutte l'altre sue: in ciascuna delle quali l'autore mira ad offrire salutari esempi e a persuadere utili verità. Così, p. es., l'*Epitia*, s'apre con un monologo, in cui è posta, a così dire, la tesi fondamentale della tragedia, ed è questa: « Il mandar gioventù ne' magistrati, | Ne' quali si debba amministrar giustizia, | Altro spesso non è che por la spada | In mano d'uom che da furor sia tocco », ecc.: e la tragedia vuol essere poi la dimostrazione di sì fatto principio. Infatti Juriste, « governatore d'Ispruche », traviato da « lasciva voglia », non seppe essere rigido custode della giustizia, della quale doveva essere ministro. Egli, per ottenere i favori d'Epitia, ha promesso a costei di renderle il fratello Vico, colpevole d'avere « violata una donzella della plebe », e perciò condannato a morte. Epitia, pur di salvare il fratello, s'abbandona alle voglie di Juriste, il quale, per di più, le ha promesso anche di farla sua moglie. Ma il poco scrupoloso « governatore d'Ispruche », soddisfatto il desiderio carnale, per cui erasi indotto a sospendere il corso della giustizia, ordina che Vico sia ucciso e che se ne renda il corpo alla sorella, « con la testa a' piedi ». Così il galantuomo crede d'essersi sdebitato: egli ha promesso di rendere Vico ad Epitia, ma non ha detto se glie l'avrebbe reso vivo o morto; glielo rende, e basta!... Per fortuna capita ad « Ispruche » l'imperatore Massimiano, a cui la tradita Epitia ricorre: e per maggior fortuna il giustiziere incaricato da Juriste del supplizio di Vico ha avuto pietà di costui, e ha fatta la festa invece ad un altro: sicchè Vico, come poi si verrà a sapere, è ancor vivo. Per prima cosa Massimiano ordina a Juriste di sposare Epitia, benchè costei veramente non voglia più saperne di congiungersi a chi le ha fatto un sì mal gioco; poi condanna Juriste ad aver tronca la testa, destinandola in regalo ad Epitia, per giusto risarcimento della promessa rottale dal perfido. Nè Epitia sgradirebbe il bel dono: sennonchè, quando apprende che Vico è ancor vivo, depone lo sdegno e intercede, con successo, presso Massimiano, in favor di Juriste. Così la tragedia può finire nella letizia di doppie nozze: poichè Epitia è ormai contenta di prendersi per marito quel bel soggetto di Juriste, il quale — dice l'imperatore, nell'atto di fargli grazia — « avendo | Autorità di amministrar giustizia, | Non dovea mai lasciarsi indurre a fare | Quanto egli fece per lasciva voglia »: e la « donzella de la plebe » (che non compare,

L. « Ep. 113 ».

vietandolo forse la dignità della scena tragica) è arcicontenta (per quanto se ne dice e per quanto è facile supporre) di prendersi per marito quell'altro bel soggettino di Vico. Lieto fine dunque: ma raggiunto attraverso a momenti terribili e ad orridi spettacoli. Poichè anche qui abbiamo una scena atroce: quella in cui il supposto cadavere di Vico decapitato vien portato ad Epitia (A. III, sc. 3.ª): e la successiva, in cui la meschina solleva dalla bara la testa tronca, ch'essa crede del fratello, e si strugge, contemplandola, in lagrime e lamenti. Anche queste due scene sono degne dell'autore dell'*Orbecche*.

Elementi romanzeschi nel teatro di Giraldi.

Ho accennato più su a certa parentela dell'Eufimia giraldiana con l'Olimpia ariostesca; ora il Giraldi non attinse mai direttamente dal *Furioso*, come più tardi altri fecero, ma è certo che, non solo per la figura della protagonista, l'*Eufimia* ci fa pensare all'Ariosto. Nel teatro del Giraldi qualche cosa che sente di poema cavalleresco e romanzesco (l'influsso di questo sulla tragedia era inevitabile) è sensibile in più luoghi: si ricordino, p. es., le gesta di Filene guerriera negli *Antivalomeni*.

Identità della materia delle tragedie e dei poemi

C'è però una tragedia in cui esso si fa molto più manifesto, ed è l'*Arrenopia*. La favola non è presa da nessun poema cavalleresco: il Giraldi l'attinse, come l'altre, da' suoi *Ecatommiti*: nondimeno ch'essa sia ordita « d'atti di *cavalleria* » lo dichiarava l'autore stesso nel Prologo, notevole, a parer mio, per questo, che in esso egli affermava unica ed identica la materia dei poemi e delle tragedie, così: « Gli avenimenti de le cose umane | Sono sì *rarî* e portan seco spesso | *Tali accidenti*, che di *meraviglia* | Empion chi gli ode . . . | E quindi origine han poemi, i quali | Trattano quel che i cavalieri e i regi | Fanno ne le *battaglie* e ne le paci . . . | Da gl'istessi successi le tragedie | Prendono i lagrimosi lor soggetti », ecc. Del resto l'indole cavalleresca e romanzesca dell'*Arrenopia* è per sè stessa evidentissima: così fosse evidente il pregio di cotesta tragedia, nella quale, non so con quanta ragione, parecchi critici moderni videro il capolavoro del Giraldi. Ne esporrò in breve la trama.

L'« Arrenopia ».

Astazio, re d'Ibernia, ha sposato Arrenopia, figlia d'Orgito, re di Scozia; ma di lì a poco, invaghitosi di una figlia di Melissa, signora dell'isola di Mona, prende a odiare la moglie, e, per disfarsene, commette ad Omosio, suo capitano, di trarla in un bosco e d'ucciderla. Sono già passati tre anni da quel giorno

fatale: e Orgito, per vendicare la figlia, ha prese l'armi ed è passato in Ibernia. Astazio gli resiste, grazie al valore de' suoi, e specialmente di un incognito cavalier di ventura, Agnoristo, capitato appunto da tre anni alla sua Corte. Chi sia costui nessuno lo sa, e men d'ogni altro lo sa uno dei principali baroni d'Astazio, il cavaliere Hipolipso: il quale, avendo trovato un giorno Agnoristo ferito e presso a morte in una selva, ebbe pietà dello sconosciuto, lo fece trasportare nella propria casa, gli prestò ogni cura, gli ridonò la vita, per pentirsi indi a non molto del beneficio fattogli. Perchè Hipolipso ormai si crede tradito slealmente da Agnoristo. Forse non saprebbe dire, e certo non dice mai, su che i suoi sospetti si fondino, ma è persuaso che tra sua moglie Semne e Agnoristo vi sia segreta corrispondenza d'amore: ed egli è ormai tutto acceso d'odio contro la donna creduta infedele e contro l'amico creduto traditore. Sarebbe perciò suo vivo desiderio che il re gli desse licenza di sfidare a mortale tenzone Agnoristo: ma Astazio ha troppo bisogno della spada dell'uno e dell'altro di que' suoi due fortissimi campioni, per accondiscendere al desiderio d'Hipolipso. Intanto, mentre Astazio ed Orgito hanno tra lor convenuto d'affidare ciascuno a tre loro campioni, che si scontreranno in campo chiuso, la decisione della lunga guerra, uno dei campioni d'Astazio, ch'è Agnoristo, manda il proprio luogotenente, Tassiarco, ai due re, per chiedere ad essi se sarebbero pronti a depor l'armi e a riconciliarsi quando fosse lor dimostrato che Arrenopia è ancor viva. La riconciliazione non è impossibile, perchè Astazio, è in cuor suo pentito dell'inumanità usata alla moglie e sarebbe pronto a riabbracciarla di gran cuore, se mai potesse sperare di rivederla ancora. Ed ecco che Agnoristo si fa innanzi, si trae l'elmo e mostra d'essere Arrenopia, con gran gioia del padre, del marito e di quello sciocco (diciamolo pure) d'Hipolipso: il quale era giunto a tanto furore di gelosia, senza accorgersi mai che il presunto drudo di Semne era una donna, anzi proprio la moglie stessa del proprio re, da lui già ben conosciuta!

[illegible] Lasciamo l'inverisimiglianza assoluta del fatto, aggravata da speciali circostanze che l'accompagnano (poichè è del tutto assurdo il supporre che, per quanto Arrenopia avesse i *capelli tagliati*, quando Hipolipso la raccolse ferita nella selva, nè egli nè altri si accorgesse poi del sesso di essa, quando, per medicarle le molte piaghe di cui Omosio avevala lasciata coperta,

si dovette spogliarla): cotesto presunto capolavoro del Giraldi ha ben altri difetti! I due personaggi che vi compaiono più spesso, quei due che naturalmente dovrebbero avere più cose da dirsi e da spiegarsi: Hipolipso, furente di gelosia, e Semne, addolorata e offesa dagli ingiusti sospetti, non vi s'incontrano mai: ma si alternano sul palco con stucchevole vicenda, soli o accompagnati, per ripetere l'eterna loro canzone: l'uno a dire che farà aspra vendetta dell'onta recatagli; l'altra a protestare la propria innocenza. Di qui una serie interminabile di monologhi o di dialoghi monotoni e scoloriti; servi, messi, paggi, confidenti incaricati di supplire i personaggi più importanti là dove la presenza di questi avrebbe potuto dar luogo a scene vive e interessanti; tutta la povertà e la ingenuità della tecnica giraldiana uguale da capo a fondo: racconti e disquisizioni a iosa. Nella gran folla de' personaggi indifferenti e incolori, ce n'è uno più specialmente loquace, che s'incarica, con assai buona volontà e assai poco successo, di far intendere la ragione a Hipolipso e di infondere speranza in Semne. Si chiama Sofo, e da quel sapiente ch'egli è (come il nome già esprime), predica a quello che il sospetto non è ragionevole, se non ha buon fondamento; predica a questa che l'innocenza deve mostrarsi imperturbata e sicura: e molte altre cose ancora insegna il buon Sofo, che non è imagine di persona, ma imagine della saggia filosofia; come Alcimo non è un vecchio, ma l'imagine del senno canuto, e Neanisco non è un giovane (anche qui il nome svela il simbolo), si bene l'imagine della gioventù imprudente.

E non già questi soli, che sono, per così dire, personaggi simbolici: anche gli altri tutti aprono bocca solamente per sentenziare: molti dei loro discorsi muovono appunto da una sentenza; e in un solo atto, il II, ben cinque scene su otto, incominciano da sentenze, che sono poi più o men largamente sviluppate in soliloqui o in dialoghi. Le sentenze nell'*Arrenopia* non solo dilagano, come in tutte l'altre tragedie giraldiane, ma acquistano uno spicco particolare insolito, perchè alcune di esse (come, p. es., questa che Sofo spiffera a Semne: « Avengon fra' mariti e le mogliere | Spesso cagioni d'ira; | Ma se la donna mira | Quel ch'a lei di ragion de' pertenere, | E vi adopri lo ingegno, | E quel cerchi fuggire, onde s'adira | Il suo marito, spegne sì lo sdegno | Che si accresce l'amore, | E diviene sovente | Vie più di prima ardente » (A. I, sc. 3.[a]);

Personaggi simbolici e discorsi sentenziosi.

sono messe dall'autore in quel metro misto e rimato che nelle altre tragedie egli riserva esclusivamente ai discorsi più appassionati, a' momenti culminanti del *pathos*. Naturalmente poi, in una tragedia, come l'*Arrenopia*, tessuta d' « atti di cavalleria », gran numero dei discorsi e delle sentenze sono appunto di materia cavalleresca.

Questioni cavalleresche.

Se sia lecito al vassallo volger l'armi a vendicar sè stesso, quando ciò possa nuocere al proprio Signore: quali offese il cavaliere possa o non possa sopportare; di quali armi gli sia lecito servirsi; che cosa provino o non provino i duelli; se i re debbano o non debbano misurarsi tra loro in campo chiuso, come i semplici cavalieri, ecc.; ecco le questioni largamente dibattute nell'*Arrenopia*, e spesso risolte con lo spirito pratico d'un borghese italiano del secolo XVI sgombro di pregiudizi cavallereschi.

L'opinione dell' « Araldo di Scozia », il quale — prima d'annunziare ad Astazio che Orgito acconsentiva a lasciar scendere in campo tre de' propri contro tre guerrieri d' Ibernia, perchè la prova dell' armi decidesse da qual parte fosse la ragione — dice tra sè: « visto ho ancora | Vincer colui che si era armato al torto, | Et perder chi a ragion prese avea l' arme; | Il che mostra incertissima la prova | Del duello, et ingiusta »; cotesta filosofica opinione, manifestata da un uomo d'arme, da un araldo, stiamone certi, era quella dell'autore, che perciò, senza badare a chi la prestasse, s'affrettò ad esprimerla.

Osservazioni generali sul teatro giraldiano

Ed ora, dopo i cenni precedenti sulle singole tragedie del Giraldi, nei quali, secondo che l'opportunità mi si offriva, non ho trascurato d'avvertire alcuni tra i più generali modi e caratteri dell'arte di lui, restan da aggiungere alcune altre osservazioni necessarie a chiarire e a compiere l'idea del suo teatro.

I paesi dove pone la scena.

Prima di tutto notevole in esso è la varietà de' paesi a cui appartengono gli attori: Greci, Latini, Egizi, Persiani, Siri, Scozzesi, Irlandesi, Tedeschi, ecc. egli ha fatto agire e parlare, si può dire, gente d'ogni paese; ma, si noti, non Italiani, Francesi e Spagnuoli: forse perchè gente nostra, o di paesi a noi troppo noti e vicini, non parvegli atta a produr quell'effetto di meraviglia, a cui, nel suo concetto, la tragedia era destinata, e a improntarla di quello straordinario che in essa richiedevasi. A qualunque paese però appartengano e a qualunque tempo, i personaggi giraldiani non hanno nulla che li caratterizzi diversa-

mente tra loro nel costume, nelle idee, nelle credenze; sonvi de' concetti morali, delle credenze, delle convenienze sociali comuni a tutti.

La morale è quella del secolo XVI: chè, come il Giraldi diceva (*Discorso*, p. 39), le tragedie « non è se non bene averle tali quai le ricercano verisimilmente i tempi nei quali scrive il poeta, quanto ai ragionamenti, ai costumi, al decoro ed alle altre circostanze delle persone ». Tutti i re hanno il medesimo concetto della propria autorità e si fan trattare da *Maestà* o d'*Altezza*; tutti i sudditi hanno egual concetto dei propri doveri; Venere, Giove, Giunone, ecc., hanno altari in ogni luogo; e se il Giraldi ci fa grazia di non attribuire il culto di tali Dei anche ai cattolicissimi abitanti d'Innsbruck, s'astiene allora dal far esprimere alcun concetto religioso. Non già che i concetti religiosi sparsi nelle altre tragedie fossero genuinamente pagani; quel Giove, quella Giunone, ecc., di cui vi si parla o che vi parlano, sono cristianizzati non poco; ma che importa? i nomi sono classici; e fuori della classicità, almeno apparente, sembrava che la tragedia non potesse trovar colorito ad essa adatto. I costumi, le idee, la religione.

Vedete i nomi dei personaggi. Alcuni sono nomi stravaganti, fantastici; ma i più son derivati dal greco, oppure sono storicamente classici; così, negli *Antivalomeni*, il defunto re d'Inghilterra chiamavasi Loteringo, ma il suo fido consigliere superstite chiamasi Emone; l'usurpatore regnante si chiama Nicio, e sua moglie Lida; il figlio li Caria si chiama Uranio, e un ministro di Nicio si chiama Onorio, ecc.; e nomi analoghi son imposti ad altri personaggi d'altre tragedie. I nomi.

Si è molto discorso di certa pretesa originalità e di certo supposto ardimento che avrebbe fatto del Giraldi un rinnovatore della tragedia e un vero precursore del dramma romantico. Bisogna dar corpo alle ombre per giungere a figurarselo tale. La *duplicità d'azione* avvertita negli *Antivalomeni*, dove abbiamo due coppie d'amanti, è molto più un *difetto*, in cui caddero, senza volerlo, tanti altri più attenti osservatori delle sacrosante *unità*, in Italia e in Francia, che non un cosciente tentativo di sciogliersi dagli impacci dei canoni classici. Di leggere infrazioni, quali il Giraldi se ne permise, delle unità di luogo e di tempo, abbiamo dovunque — a cominciare dalla *Sofonisba* del rigorosissimo Trissino — infiniti esempi, i quali non provano punto nè il disprezzo nè il disuso di quelle regole. Al coro, del quale ragiona così a lungo il *Discorso* (pp. 50 sgg.), il Gi- Il Giraldi precursore del romanticismo.

raldi non diede mai risolutamente il bando: benchè, nella Lettera aggiunta alla *Didone*, accennasse agli inconvenienti e alle inverosimiglianze che nascono dalla sua presenza in scena. In qualche tragedia lo ridusse a comparire e a cantare quasi esclusivamente negli intervalli tra atto ed atto: ma più spesso lo fece interloquire nelle scene, specie nelle più patetiche, servendosene come d'un consigliere o confortatore degli attori principali. Con questo ufficio lo ritroviamo anche nell' *Arrenopia* ch'è l'ultima, o certamente una dell'ultime tragedie del Giraldi. Ma a rinunziare al *coro stabile* egli non fu il primo; e, maggiore o minor parte che gli assegnasse, ei non vide tragedia possibile senza coro.

Il comico misto al tragico

Delle altre cose che pure si dissero per avvalorare l'opinione che il Giraldi preludesse al dramma romantico, la più irragionevole è senza dubbio questa, che nelle tragedie di lui al serio si mescoli il comico. Un lettore moderno può trovare anche del comico nelle tragedie giraldiane (comicissima, p. es., è nell'*Arrenopia* la gelosia di Hipolipso); ma è un comico affatto *preterintenzionale*, che nasce dalla stravaganza delle invenzioni, dal soverchio stesso dell'orrido e dalla ingenuità dell'autore, il quale però non ebbe mai in mente di far ridere nessuno. Nel suo concetto la tragedia doveva esser nobile, dignitosa, seria e grave da capo a fondo; ed anche la tragedia di lieto fine non doveva mai partirsi « dal terribile e dal compassionevole, perchè senza ciò non si può fare tragedia che buona sia » (*Discorso*, p. 32).

La terribilità

Ora cotesta *terribilità*, da cui, come ho dimostrato, il Giraldi non si scostò mai del tutto, non è certo, come pur fu supposto, un indizio di « spontaneità popolare » e un retaggio della sacra rappresentazione, a cui poco ragionevolmente s'è voluto raccostare la tragedia giraldiana. Chi legge il *Discorso* (pp. 33-34) si convince subito che il Giraldi considerava il terribile come elemento sostanziale della tragedia classica, presa ne' suoi più perfetti modelli; se erasi indotto a temperarlo e a raddolcirlo col lieto fine, ciò aveva fatto « solo per servire agli spettatori », preferendo di piacere a questi « con qualche minore eccellenza », che di dispiacere « con un poco più di grandezza ».

Il viluppo.

Più che come precursore del dramma romantico il Giraldi vuol dunque essere riguardato come consolidatore o, potrebbesi anche dire, formatore di quel tipo neo classico di trage-

dia avviluppata, in cui, per anni ed anni, da tanti si vide al perfezione del genere. Che cosa siasi inteso per tragedia *avviluppata*, è presto spiegato: essa era quella in cui lo scioglimento, lieto o funesto, dipendeva dal finale riconoscimento di qualche persona prima sconosciuta, nell'essere suo vero, a sè stessa o ad altri. Di qui i padri ridotti in procinto d'uccidere i figli, senza saperlo, e i figli inconsciamente parricidi; i principi sotto spoglie di privati; le donne sotto spoglie virili; i creduti morti ancor vivi, ecc.; con tutti gli equivoci e gli accidenti straordinari, romanzeschi, che possono nascerne. Di tutto ciò il teatro del Giraldi è pieno; ma se non è da escludere che qualcuna di tali strane avventure sia stata suggerita al nostro autore dai romanzi greci (e già si trovavano largamente sparse nella novellistica nostra), è però fuor di dubbio che ad introdurle nella tragedia egli fu condotto da ciò che Aristotele avevagli insegnato della importanza e dell'effetto dei riconoscimenti sulla scena; e dalla persuasione che nelle tragedie di lieto fine « ha specialmente luogo la cognizione, od agnizione, che la vogliam noi dire, delle persone, per la qual agnizione sono tolti dai pericoli e dalla morte coloro dai quali veniva l'orrore e la compassione » (*Discorso*, p. 33).

Ora il Giraldi, io credo, fece tant'uso di quelle agnizioni, che, imperando l'aristotelismo, dovevano poi essere considerate, specie in Italia, quasi la chiave di volta d'ogni ben costrutto edifizio tragico (fin oltre i tempi del Maffei e del Calepio), non soltanto per rispetto alla tradizione classica, da cui l'arte sua dipese, ma anche per quel vivo desiderio di gradire al pubblico, di cui egli fu pervaso assai più d'ogni altro scrittor di tragedie del tempo suo. Cotesto desiderio, da lui tante volte confessato, cotesta cura ch'egli pose nel riuscire interessante, nel fare effetto, nell'assecondare, in certa misura, i gusti degli spettatori, nel procurare ad essi diletto, si tradusse anche nella frequenza delle agnizioni, a cui ricorse. Certo i colpi di scena sbalorditoi, che mutano di punto in bianco le situazioni e il corso degli avvenimenti, furono sempre atti a mandare in visibilio il buon pubblico; e tanto più dovevano piacere ad un pubblico come quel del Giraldi, che di logica e di psicologia non s'impacciava. Al pubblico il Giraldi veramente concesse quanto poteva: il trionfo dei buoni; la punizione dei rei; i discorsi ispirati alle idee correnti nel secolo; lo spettacolo vario e sorprendente; la dicitura agevole e piana; la sobrietà, rara

Le agnizioni e i loro effetti.

Concessioni fatte al pubblico.

in que' tempi, d'erudizioni storiche e mitologiche; e, miste, com'erano ancora, di grossolanità e di ferocia, le *buone creanze* d'importazione spagnuola. Egli in una parola *modernizzò* quant'era possibile la tragedia, senza rinnovarne l'essenza. E piacque.

Il Giraldi e le donne.

Più specialmente poi ad una parte del pubblico egli dovette piacere: voglio dire, alle donne. I tragici del secolo XVI non sono tragici di *tendenza*: predicano e insegnano tante cose (su per giù sempre le stesse), che non è possibile dire quale idea stia ad essi più a cuore, quale sia il fine morale, sociale, politico a cui hanno posto la mira. Il contenuto di tante e tante tragedie d'allora è affatto generico e indifferente: l'autore non vi ha parte, non vi traspare. Ma del Giraldi non può dirsi così. C'è un ordine d'idee al quale, senza dubbio alcuno, egli si mostra particolarmente affezionato. Nell'eterna querela degli uomini contro le donne, dei mariti contro le mogli, egli parteggia, a chiari segni, per queste: egli si manifesta un difensore del debol sesso e un apologista del matrimonio. La questione nella letteratura del tempo era viva, ed egli la portò anche sulla scena tragica; e parteggiò per le donne, non solo con lo spargere di frequenti sentenze vittoriose, ad esse favorevoli, i dialoghi, ma col rappresentarle sempre devote, sincere, capaci d'ogni virtù. Fra tante, nel suo teatro, non c'è una sola donna malvagia: le donne del Giraldi son tutte degne di compassione, perchè tutte, anche nei loro errori, sono vittime innocenti della crudeltà e della malizia degli uomini. Egli avrebbe dunque potuto, seguendo le sue simpatie per il sesso gentile, creare le più soavi e interessanti figure muliebri; ma, per disgrazia, egli così pieno di buone intenzioni, non era poeta, nemmeno mediocre, nemmeno uguale al Trissino!

Il difetto capitale del Giraldi.

Non era in nessun modo e in nessuna misura poeta; e il principal difetto del suo teatro (che pure, storicamente considerato, ha tanta importanza, perchè determina o preannunzia le sorti e gli avviamenti della tragedia nostra nella seconda metà del cinquecento), difetto indipendente da ogni regola e concetto dell'arte, da ogni accidente di materia e di fine, fu semplicemente codesta miserabile assenza d'ogni virtù poetica.

CAPITOLO QUARTO

Dopo il Giraldi.

Lunghissima è la schiera dei poeti tragici venuti su negli anni del Giraldi e, specialmente, più tardi, sullo stremo del secolo XVI quando, p. es., gli Olimpici di Vicenza si videro presentare in un sol anno (1585) parecchie nuove tragedie, delle quali dovettero scegliere le più degne di comparire sulle scene del loro magnifico teatro, e scartar l'altre, come l'*Eraclea* di Livio Pagello; degnissima, del resto, dalla sorte toccatale. Dire in particolare di tutti cotesti tragediografi della seconda metà del secolo XVI, sarebbe impossibile; e oltremodo difficile sarebbe tentare una minuta e rigorosa classificazione dell'opere loro, divise secondo i modelli da cui procedono, i soggetti, gl'intrecci, il colorito, la tecnica scenica, lo stile, i metri, ecc.; ma guardando quella copiosa produzione nel suo complesso, e cercando di coglierne i tratti più spiccati, parmi possibile di scorgervi quattro varietà principali, rispondenti a quattro tipi, che nelle singole tragedie non si trovano sempre a dir vero nettamente distinti; talchè, mentre certe tragedie partecipano sotto un aspetto dell'un tipo, guardate sott'altro aspetto potrebbero ascriversi ad una classe diversa. Però, qualunque partizione e classificazione si proponesse, essa riuscirebbe sempre manchevole: ed io seguo quella che a me pare meno complicata e imperfetta o, se non altro, meno inadatta a fermar chiari nella mente del lettore i diversi principali atteggiamenti e indirizzi — almeno quanto al contenuto e al colorito — della nostra tragedia cinquecentesca. Aumento della produzione tragica.

I quattro tipi a cui dianzi accennavo li abbiamo già tutti nel teatro del Giraldi o in quello dei suoi predecessori; e sono il tipo *storico*, il *romanzesco*, il *classico puro* o *greco*, e l'*orribile*, sia storica, romanzesca o classica la materia. **I quattro tipi prevalenti**

Tragedie storiche.

Si disputò a lungo qual delle due fosse la tragedia « perfetta » : quella « tratta da vero successo », o quella « che avendo la favola finta, et finti i nomi, tutta dalla inventione dello scrittore dipende » ; e Gabriele Zinano, dopo essere rimasto a lungo esitante tra le due « fationi » avversarie, finì col porsi « sotto lo stendardo di quelli che difendono le favole finte », sostenendo, in un ingarbugliato e cavilloso *Discorso*, la tesi ormai prevalente. Poco più tardi, nel 1598, Angelo Ingegneri, in quel suo trattato *Della poesia rappresentativa* (p. 486), ch'è uno de' più preziosi aiuti a chi studia il teatro del cinquecento, dichiarava più specialmente idonee alla scena tragica « le istorie latine, quando elle sono capaci di poesia » ; ma gli autori del secolo XVI, malgrado l'autorevole e famoso esempio del Trissino, avvalorato anche dai precetti della V *Divisione* della sua poetica, non ricorsero molto spesso a quella fonte. Vero è però che le poche tragedie storiche d'allora (qualche rarissimo e tardo esempio di tragedia ricavata dalla storia contemporanea, come l'*Antonio Bragadino* di don Valerio Fuligni, non conta) sono eclusivamente romane.

Ricordo — ma non occorre fermarsi a parlarne — una *Lucrezia romana* del bolognese Gabriello Bombace, autore anche d'un romanzesco *Aliodoro*; oltre tre *Cleopatre* venute dopo quella del Giraldi ; una d' Alessandro Spinelli (1550), una di Cesare De Cesari (1551), e un'altra intitolata *Marcantonio e Cleopatra* di Don Celso Pistorelli (1576) ; più notevoli e più famose invece sono altre tragedie romane delle quali converrà ora dire in particolare qualche cosa.

P. Aretino e l'« Orazia »

Tra queste è senza dubbio ragguardevolissima l' *Orazia* (1546) di P. Aretino, che a parecchi è parsa la miglior tragedia del secolo XVI, e a qualcuno un capolavoro addirittura. Certo in essa più cose sono notevoli ; benchè oggi non meriti d'essere seriamente discussa l'opinione dello Ginguené che, con l'*Orazia*, l'Aretino abbia tentato di compiere una rivoluzione nell'arte della tragedia ; ardimento inconcepibile, se non nell'uomo, in quel tempo.

Particolari tecnici.

Nondimeno l'Aretino (fosse puro caso o proposito) è riuscito intanto ad evitare del tutto i monologhi così frequenti e irragionevoli nella maggior parte delle tragedie del cinquecento.

Il suo dialogo non è sempre vario, vivo, drammatico ; Spurio è troppe volte condotto in palco unicamente per *far parlare* Publio, e troppe volte cotesti due personaggi, dei

quali uno, Publio, il padre degli Orazi, è personaggio *altero*, mentre l'altro è indifferente, vengon fuori appaiati (tre atti, I, II, IV, cominciano allo stesso modo, con una lunga scena tra Publio e Spurio): sennonchè convien tener conto che l'Aretino diede il bando risolutamente al coro (i *Cori di* [illegible], tra atto ed atto, servono soltanto « per intermedii ») e ai soliti anonimi nunzi. I racconti, brevi e pochi in confronto di quelli tanto abusati nelle tragedie del tempo, son fatti dai naturali e necessari testimoni degli avvenimenti (così, p. es. la descrizione del duello tra Orazi e Curiazi, fatta da Tito Tazio, A. II): ma di molti racconti l'Aretino non ebbe bisogno: chè preferì portare sotto gli occhi degli spettatori, o quasi, molta parte dell'azione.

Così il ritorno trionfale d'Orazio dal campo: l'incontro di lui con la sorella: l'ira che lo investe ai lamenti di lei, sicchè l'afferra per le chiome, la trascina sotto un arco ed ivi l'uccide (A. III). Parimenti tutto il resto dell'azione si svolge sul palco, in quei due ultimi atti della condanna, dell'appello al popolo e della sottomissione finale, che son pieni veramente, come il III, di movimento. Abbondanza d'azione.

La fedeltà storica (non a torto lodata), che l'autore si impose seguendo Livio (dal quale si scosta soltanto in un particolare del V atto, là dove imagina che Orazio si pieghi finalmente a passare sotto il giogo, non per obbedire al padre, ma per obbedire alla voce celeste che si fa udire dall'alto), va oltre la semplice riproduzione del racconto liviano, e meglio si manifesta in certa cura di riprodurre l'ambiente entro a cui quei fatti si svolsero. Consuetudini, leggi, magistrati, riti, sentenze, pensieri e soprattutto passioni e caratteri hanno spesso l'impronta della romanità. Romana, nel senso leggendario e poetico che ha la parola, è la costanza di Publio nel sopportare i suoi lutti paterni, dei quali lo ristorano ad usura la gloria acquistatasi e il beneficio reso alla patria dall'unico suo figlio superstite; ma più romana è la dura, ostinata anima d'Orazio, sorda ad ogni sentimento che non sia di gloria e di patria. C'è davvero un grande risalto d'energia in costui, ch'è sempre più spedito di mano che di lingua: superbo, inesorabile e pertinace, egli è assai più romano d'ogni altro personaggio. Le donne no, e non, p. es., Celia, sorella d'Orazio, per la quale, « Benchè misera sia la servitude », il perdere la libertà è « Di miglior condizione che il mantenerla: | Avvenga che chi libero si nasce | Bisogna ch'ubbidisca alla superbia. | Vizio abborrito sin Fedeltà storica.

dai suoi seguaci: | E chi è suggetto ad altri in le fasce. | Gli è l'umiltade ubbidiente ancella. | Virtute a cui ogni virtù s'inchina » (A. I): ma gli uomini esprimono quasi sempre sensi propri e degni di Romani: sennonchè cotesta loro *romanità* non è mai così intima e salda come quella che balena in Orazio. Vedasi, p. es., come Publio, nell'atto V, procuri d'ingraziarsi il popolo e di renderlo benigno al figlio, adoperando il linguaggio della più smaccata adulazione, profondendo senza scrupolo quegli aggettivi di cui l' Aretino aveva fatto coi principi e i signori del tempo suo così largo e proficuo commercio: « Popolo gentile », « popolo sopr' uman, popol sublime », « popolo divino »!

Il « popolo ». Ora, cotesto *Popolo* interlocutore ed attore, sostituito al vecchio coro, è certo uno dei più notevoli ardimenti artistici dell'*Orazia*; però si badi che il popolo dell' Aretino non ha, come il coro, che una sola voce; è un ragionatore e un dialettico, nè rappresenta punto il mobile sentire e il tumulto di una folla: al popolo dello Shakespeare, nel *Giulio Cesare*, esso non somiglia nemmen da lontano. Nemmeno l'arte di parlare al popolo fu bene imitata dall'Aretino. Certo sul popolo la rettorica ha fatto e farà sempre effetto, ma quella di Publio è talvolta così sforzata e alambiccata e fredda, che in piazza nessuno la vorrebbe usare. Cito, p. es., quel luogo dove Publio volendo dimostrare quant' obbligo di gratitudine abbia Roma verso Orazio, dice che non pure i cittadini tutti dovevano essergli grati, ma anche « Le case, i tetti, gli edifici, i fori, | Gli acquedotti, le mète, le colonne, | I templi, gli archi, i teatri, le moli, | I colossi, le terme, i simulacri, | Ed insieme coi sette colli altieri, | Gl'intrighi che in le vie rompono i passi »!

Lo stile. E qui sarebbero da aggiungere parecchie cose riguardanti lo stile. Fu già notato, e gliene venne data anche lode, che l'Aretino non si attenne a quel canone di semplicità scolorita e monotona che il Trissino prima e il Giraldi poi fermarono col precetto e più con l'esempio; poichè l'ardito autore della *Orazia* ricorse spesso al linguaggio figurato che pur nei drammi dello Shakespeare è tanto frequente. Nessun dubbio che il bando dato ad ogni forma imaginosa di linguaggio dai primi tragici nostri cinquecentisti (bando che anche a tanti altri di poi parve legittimo), fu un pregiudizio; e non v'ha dubbio che l'Aretino trovò qualche imagine bella e potente (quella p. es., con cui Spurio descrive un cenno che gli fè di lontano Orazio tradotto

prigioniere dinanzi al re? « E riscontrando i suoi con gli occhi miei, | Sorrise, e sorridendo parve un sole, | Che tra i nuvoli a un tratto nasce e more » — A. IV): ma, da quel gran secentista ch'ei fu prima che i tempi fossero maturi, trovò pure metafore e similitudini strambe e improprie e brutte, che fanno rimpiangere quasi la secchezza squallida di tanti altri autori. Così, p. es., Spurio s'industria di confortare Publio disperato pel pericolo sovrastante ad Orazio: e Publio risponde: « Il dir consolatorio è uno impiastro | Che posto sopra la profonda piaga | Dell'altrui certa avversità perversa, | Ricopre sol la bruttezza del membro, | Che languido rimansi, enfiato e guasto »! (A. IV). Con tutto ciò l'*Orazia* è di gran lunga la più notevole e pregevole fra tutte le storiche (e forse anche non storiche) tragedie del secolo XVI.

Fu lodatissimo, con meno ragione, anche dal Bilancini, il *Giulio Cesare* d'Orlando Pescetti, che supera quattro o cinque volte in lunghezza un'altra breve tragedia latina, di senechiana fattura e non priva di vigore nella sua magrezza: il *Julius Caesar* dell'umanista Marcantonio Mureto. La cosa forse più singolare nella tragedia del Pescetti è il lungo prologo, ch'è una vera commediola a tre personaggi: Marte, Venere e Giove. Marte, in istile da madrigale, domanda alla « Bella madre d'Amor » perchè « da quelle vaghe altiere luci » escano lagrime « dogliose e meste »; e apprende che la sua bella piange sull'imminente uccisione di Giulio. Allora egli non sapendo in qual modo consolarla, se la prende con Giove; ma Venere lo interrompe, dicendogli: « O Marte, ei dorme, egli è invecchiato ». Quand'ecco, mentre essa e il suo galante si sfogano così a dir corna di quel barbogio, che lascia ire il mondo a soqquadro e permette lo sterminio perfino dei favoriti degli Dei, Giove in persona sopraggiunge. Venere è bensì pronta ad accorgersene ed a troncare i compromettenti discorsi: « E' vien ver noi, taciam, ch'egli non ci oda »: sennonchè Giove, nella sua onniscienza, sa già ch'essi mormoravano di lui, e paternamente viene a riprenderli: « Lungi, figli, da voi questi pensieri | Del vostro padre, questi così sconci | Ragionamenti, anzi bestemmie orrende ». Tutto ciò che al mondo accade è opera della sua provvidenza arcana; pare talvolta un male, ed è un bene. La morte, che gli è destinata, condurrà Cesare domani a risplendere tra i beati « abitatori » del « lucentissimo palazzo » celeste, mentre i suoi nemici avranno di quella morte il giu-

Il Cesare del Pescetti.

sto castigo: e delle celesti vendette sui nemici di Cesare Giove incarica Marte: il quale, sapendo di far cosa grata a Venere, spiegherà, non v'ha dubbio, tutto il suo furore: « Tu, Marte, poichè veggio che si sei | Di compiacer alla tua Dea bramoso, | Mescola sdegni, odi, discordie, | Versa sopra il popol roman furor, desio | Di sangue, di vendetta, ond'alla fine | Tutti gli empi dal mondo il ferro tolga ».

Colore politico del « Giulio Cesare ».

Intenzioni repubblicane il Pescetti non ne aveva di certo: egli che dedicava la propria tragedia ad Alfonso II d' Este, emulo di Cesare in ogni virtù, non solo, ma tanto di lui migliore, che avrebbe riconciliati col principato « Bruto, Cassio e quegli altri che la signoria di Cesare sopportar non potevano ». Ciò però non toglie che il Pescetti, pur dicendo per proprio conto in prosa, nella dedica, e facendo dire da altri in versi (A. II, sc. 3.ª), che il principato è istituzione divina e che i principi sono sacri messi e ministri di Dio in terra, non interpretasse anche con sufficiente calore le ragioni e l'animo dei ribelli. Tutto l' atto I, costituito quasi esclusivamente da tre lunghe scene, due tra Bruto e Cassio, ed una tra Bruto, Cassio e Porzia, può farne prova; oltre a molti altri luoghi della tragedia, come, per es., la 1.ª sc. dell'A. IV, dove Bruto predica a Cassio (il quale non ha certo bisogno d'essere convertito) che « cosa quaggiù non è più dolce | Nè più gioconda della libertade, | Sendo noi nati a quella, avendo Dio | L'huom libero creato e di sè donno »; e che « non si ritrova uom più malvagio, | Nè più di quello ingiusto, ch'altrui toglie | La libertà.... | Perchè la vita l' omicida toglie, | Ma, con la dignità, toglie il possesso | Della vita il tiranno... »; oppure la 1.ª sc. dell'A. V, dove Bruto annunzia al popolo l'uccisione di Cesare: « Cittadini, il tiranno ha col suo sangue | Pagate le dovute | Pene, et ha soddisfatto | All' anime di tanti uomini illustri | Che son per colpa sua giti sotterra. | Ormai libera è Roma; | Dalle nostre cervici è scosso il giogo: | Et ei conforme al merto suo nel proprio | Sangue... | Giace... | Sorgi città dolente, | Alza l'augusto capo, | Ormai libera e franca. | E riprendi l'usata | Baldanza della fronte... | Ma scorriam per la terra | O voi che fedelissimi compagni | Mi siete stati a l'onorata impresa, | Con le coltella in mano | Del tirannico sangue ancor stillanti | E co' pilei su l'aste, | E 'l popolo di Marte | Chiamiamo a libertade ». L'opera dei congiurati, esaltata da un *coro di cittadini*, è bensì riprovata da un *coro di donne* e da un *coro di sol-*

dati (A. V): ma ne' quattro atti precedenti nessuno sostiene vigorosamente e difende le ragioni di Cesare: nemmeno la moglie Calpurnia, la quale detesta (almeno pei pericoli che seco porta) l'ambizione di regnare (A. II, sc. 3.ª): e Cesare stesso, che ha parte soltanto in due atti (III e IV), è una figura molto incerta e sbiadita di signorotto non abbastanza audace e non abbastanza sospettoso: non più eloquente, intraprendente e simpatico de' suoi avversari.

Con tutto ciò, ripetiamo, la tragedia del Pescetti non è tragedia di libertà: e poco male per questo. Ciò che la rende mediocre non è la mancanza di una generosa intenzione civile, ma la mancanza di virtù drammatica. Drammatiche (in certa misura, intendiamoci) sono appena due scene del IV A.: la 3.ª, in cui i congiurati, facendosi incontro a Cesare, cercano con ogni arte d'indurlo a recarsi al Senato; e la 4.ª, dove i congiurati, ormai sicuri e lieti d'averlo tratto nella rete, stanno ansiosi a spiare il colloquio segreto di Lenate (uno dei loro) con Cesare, colti dal dubbio d'essere traditi. Il resto è dialogo, monologo, racconto, canto o lamento, variati di molte, di troppe sentenze. Vi sono i soliti personaggi oziosi (oltre ai due *Nunzi*) senza carattere alcuno: un *sacerdote* ch'entra ed esce dal « tempio » quasi unicamente secondo che occorra di riempire o di lasciar sgombra la scena, e una *cameriera* di Calpurnia, che sputa sentenze, e ascolta l'interminabile racconto del sogno (il solito sogno sinistro!) fatto dalla padrona (A. I, sc. 1.ª). Degli altri personaggi a cui potevasi e dovevasi dare maggiore spicco e risalto, è appena indicato con qualche debol segno il profilo. Di Marco Antonio, Cassio dice a Bruto: « tu sai ben quanto gli siano amici | I veterani, e quanto acconcio ei sia, | Gli animi a concitar del volgo insano » (e questo è appunto il personaggio messo in azione dallo Shakespeare); ma poi il Marco Antonio del Pescetti non fa altro che tener bordone a Cesare, quando loda la magnifica ospitalità ricevuta da Lepido e le cene condite di piacevoli trattenimenti filosofici (A. III, sc. 1.ª), oppure recitare un'inutile monologo (A. III, sc. 2.ª), in cui palesa a sè stesso le sue secrete ambizioni, e così dalla scena scompare per sempre.

Languore del dramma.

Il Pescetti nel caratterizzare per mezzo delle loro stesse parole ed azioni i personaggi, non fu più abile degli altri autori suoi contemporanei; sopratutto non fu abile nel differenziarli. Egli non ebbe in mente di presentarvi, p. es., in Bruto e in

Altri difetti del Giulio Cesare.

Cassio, due persone concrete e distinte, egli si preoccupò soltanto di darvi per mezzo dei discorsi di Bruto, di Cassio e degli altri, il costrutto del racconto di Plutarco, da lui seguito con certa fedeltà, senza però tradurlo tutto in azione visibile, per rispetto all'unità di luogo. Nè si sognò di porre nell'animo de' suoi personaggi nessuna di quelle esitanze e di que' contrasti, prodotti dalla riconoscenza, dall'ammirazione, dall'amicizia o dalla voce del sangue, che più tardi saranno maneggiati nelle tragedie composte da altri sullo stesso soggetto. Cotesti contrasti tra un sentimento e una più forte passione o un dovere, sono quasi del tutto estranei all'arte dei nostri tragici cinquecentisti, che di psicologia poco s'impacciano, nè vanno in cerca di complicazioni drammatiche spirituali, morali, interne. Nell'insieme però la tragedia del Pescetti, malgrado la mancanza d'ogni profondità psicologica, la solita deficienza di tecnica, la solita verbosità sentenziosa, l'ingombro dei quattro cori distinti, che s'avvicendano, il più delle volte inutilmente, sulla scena, e la scorretta mediocrità dello stile, è addirittura un capolavoro, se la si paragoni alla *Tullia feroce* del Cresci.

La Tullia feroce del Cresci.

La *Tullia* è preceduta da un prologo recitato dall'*Ambitione*, che dopo aver ragionato di sè e del proprio potere, in una lunga diceria allegorico-morale e storica, enuncia l'argomento della tragedia. Poi (A. I, sc. 1.^{a}) compaiono due ombre (Arunte e Tullia minore) venute dall'Inferno a rivedere il luogo della ingiusta lor morte, che sarà vendicata dalla furia Aletto. Ombre e furia, parlando tra loro di vendetta, sfoggiano intanto tesori d'erudizione, finchè l'alba sorgente non le costringe a ritornare all'Averno. E viene un messo di re Servio Tullio a cercare in gran fretta il *Consigliero*, di cui il re ha urgente bisogno: ma pare che il messo di ciò si dimentichi, perchè si trattiene a recitare un lungo discorso sulla inquieta vita del cortigiano, tanto meno sicuro quanto più grande è il signore a cui serve. Alla fine s'accorge del gran puzzo di zolfo tartareo lasciato dalle ombre e dalla furia, e s'affretta a correre in cerca del *Consigliero*. Questi compare al principio dell'atto II, per ragionare tra sè e sè dei doveri dei consiglieri dei principi, mentre Servio Tullio lo aspetta! E Servio Tullio, stanco forse d'attenderlo, viene in persona a cercarlo. Premesso un discorso sul « peso » della corona, ch'è « maggior ch'altri non pensa », Servio racconta il sogno funesto (ah, que' maledetti sogni! . . .) che gli ha turbato il riposo; il *Consigliero* lo esorta a non

prestarvi fede; ma il re non si rassicura; e deliberano d'interrogare un *Mago* testè giunto a Roma dall'Oriente. Così se ne vanno, lasciando il posto alla *Nutrice* di Tullia, che viene a dir male della propria padrona. Oh quanto volentieri la pianterebbe, se non avesse bisogno di servire per il pane. Ma tant'è! le tocca obbedire e andare, benchè a malincuore, a chiamare Tarquinio, coll'aiuto del quale Tullia medita certo di compiere (è un pezzo che lo sappiamo, poichè anche tutti gli altri personaggi si sono a tutto lor potere ingegnati di farcelo capire) qualche grande scelleraggine contro il padre. Ed ecco finalmente Tullia in scena (A. III. sc. 1.ª), a confermare, con un lungo soliloquio, gli spettatori nella loro ormai antica persuasione. Essa è risoluta a tutto; e regnerà. Non s'abbia paura che muti proposito; dicono, è vero, che le donne sono volubili e molli; no, esse sono costanti e forti per natura; solo le indebolisce e invilisce la lunga soggezione all'uomo; nè d'altra parte mancano nelle storie esempi di donne dotate di spiriti virili. Tullia, ch'è erudita quanto è femminista, li enumera; e poi (sc. 2.ª), con qualche centinaio di settenari, persuade Tarquinio, venuto alla sua chiamata, che sarebbe dappocaggine l'aspettare che Servio muoia di morte naturale, e che al trono essi devono salire subito, acquistandolo col parricidio. Nell'A. IV re e *Consigliero* vengono ancora a parlare dei timori del sogno, aggravati dall'esito infausto d'un sagrificio testè fatto. Sopraggiunge Tullia; e Servio, tanto per cambiar discorso, parla anche a lei di quel sogno che l'ha riempito di sgomento; ma la perfida figlia, con mentite espressioni d'affetto, lo esorta a non temere, a fidarsi di lei e di Tarquinio; e il povero re, non ben rassicurato, s'accheta un poco, esclamando: « Deh! faccia il ciel che tu m'annuntii il vero »! Nuovo consulto tra re e *Consigliero* nella scena seguente; dopo di che Servio parte pel Campidoglio, dove gli è preparata la festa. Tarquinio però non vuol fare allo suocero il gioco che tutti sanno, senza venir prima a dire agli spettatori ch'egli ammazzerà bensì Servio, ma solo per far piacere a Tullia; chè, pur troppo, ai mariti tocca sempre di fare la volontà delle mogli; indi se ne va co' suoi complici, Lutio e Pompilio, a raggiunger Servio in Campidoglio; e l'atto finisce dopo che il Mago d'Oriente, in compagnia del *Servo*, sarà venuto a confermare il pubblico nel sospetto, non certo infondato, che qualche terribil caso stia per succedere. Il V è tutto lamenti e racconti; il coro, dialogando col *Nun-*

zio, col *Servo*, colla *Nutrice*, compiange il buon Servio e impreca alla ferocia di Tullia, che ha stritolato, passandogli sopra col carro, il misero corpo del padre.

Il tipo dell'orribile.

Per cotesto atto, in cui il mostruoso eccesso di Tullia è narrato con tutte le particolarità atte a renderlo più spaventoso, la infelicissima tragedia del Cresci, partecipa di quel tipo che abbiamo chiamato *orribile*; ma più caratteristica e legittima rappresentante di esso è senza dubbio la *Canace* di Sperone Speroni, intorno alla quale si discusse per oltre mezzo secolo. Divulgata all'insaputa dell'autore, e subito dopo assalita (1543) da un *Giudizio*, che lo Speroni ed altri allora attribuirono a Bartolomeo Cavalcanti; fu ripubblicata nel '46 a Padova, certo col consenso dello Speroni, che poi la rimaneggiò di nuovo (senza introdurvi peraltro sostanziali mutamenti), e la difese, oltre che in una Apologia rimasta incompiuta, in sei farraginose lezioni accademiche. Essa parve senza difetto a Felice Paciotto, che tardi (1581) si mosse a ribattere le principali accuse contenute nel *Giudizio;* ma parve invece censurabile a G. B. Giraldi, che, richiestone dallo Speroni, davagli liberamente parere sfavorevole in un'*Epistola* latina (1558), nella quale sostenne che l'azione della *Canace* non era *nè tragica nè una*, che Eolo non vi destava nè compassione nè terrore, e che difettosa era l'agnizione. Finalmente (1590) Faustino Summo — l'autore futuro dei *Discorsi poetici ne' quali si discorrono le più importanti questioni di poesia et si dichiarono molti luoghi dubî et difficili intorno all'arte del poetare, secondo la mente di Aristotele, di Platone e di altri buoni autori* (1600) — morto ormai lo Speroni, di cui non aveva voluto provocare le troppo facili collere, pubblicò un suo discorso composto quindici anni innanzi, nel quale, con l'autorità del suo Aristotele alla mano (d'Aristotele egli tenevasi interprete infallibile), volle bensì dar torto all'autore del *Giudizio* e dimostrarne l'ignoranza, ma nello stesso tempo provare « che in nessun modo, secondo le regole di Aristotele, la favola di Canace e di Macareo, salva l'autorità del Signor Speroni, puote esser tragica ».

La «Canace» e le polemiche intorno ad essa.

La favola della «Canace».

La favola, per riassumerla con parole dello Speroni stesso (*Lez.* III), è questa: « Due gemelli (Canace e Macareo), amandosi e avendosi carnalmente conosciuti, hanno un figliolo d'incesto: il padre loro, Eolo, re dei venti, il dì che s'apparecchia il natale di questi gemelli » (al Giraldi cotesta festicciuola di

famiglia ordinata da Eolo pareva cosa *non tragica* e indegna di tanto re), « s'avvede del fanciullo nato da loro; sdegnandosene, dà la morte alla figliuola; il figliuolo si uccide di propria mano, ed il fanciullo vien dato a mangiare a' cani ». Nè più nè meno, aggiuntovi il solito tardo ed inutile pentimento d'Eolo, la tragedia, nella sostanza è qui tutta. Vediamo ora in breve com'essa si svolga, tenendoci all'ultima redazione, in cui lo Speroni introdusse la divisione per atti e aggiunse il prologo, recitato da Venere, che scende dal « terzo cielo » per magnificare agli spettatori la propria potenza. Venere avrebbe fatto però meglio a non lasciarsi vedere: essa ha un bel dire che le sue sono « le parole sante | D'una mente divina »; ma l'opere sue, di cui tosto si vedranno gli effetti, qui appaiono del tutto abbominevoli. L'orditura

Per vendicarsi d'Eolo, che aveva cercato d'impedire il fatal viaggio d'Enea, Venere ha fatto sì che Macareo e Canace ardessero di fiamme incestuose, e che da quegli amori nascesse un fanciullo: l'*ombra* del quale intanto compare subito sulla scena (la 1.ª del I atto, quantunque, quando l'azione incomincia, il parto di Canace non sia ancora avvenuto), a raccontare, a guisa di prologo: « Uscito dallo 'nferno | Vegno al vostro cospetto ombra infelice | Del figliuolo innocente | De' due fratelli arditi e scelerati, | Canace e Macareo, che appena nato | L'ira d'Eolo mio avo | (O secoli inumani!) | Diede a mangiare a cani » . . : aggiungendo in un centinaio di versi ogni altra particolarità della storia nefanda che sta per isvolgersi sotto gli occhi dello spettatore.

Così la tragedia era bell' e finita prima d'incominciare, e allo spettatore, che non fosse stato bene attento a tutto quel discorso, rimaneva solo la sorpresa d'accorgersi che l'ombra del fanciullo gli era apparsa prima che il fanciullo stesso nascesse! Lo Speroni cercò di giustificare cotesta incongruenza, col dire ch'essendo impossibile di far parlare un fanciullo appena nato, e di condurlo in carne ed ossa sulla scena a dolersi del proprio destino, egli aveva pensato di farne comparire almeno l'ombra: ma se proprio parevagli necessario di far udire i giusti lamenti del povero piccino, non poteva almeno aspettare che fosse nato e che i cani l'avessero divorato? . . . A un tratto l'ombra interrompe le lunghe sue querimonie: « Ma ecco Eolo mio avo, | Che gioioso e ridente | Escie dal suo palazzo. | Tempo è che io gli dia loco »: e così dilegua, lasciando ch'Eolo si trat-

tenga ad esalare tutta la propria contentezza paterna col *Consigliero:* il quale, chi sa perchè?, non ha l'animo sereno e disposto a feste come il suo signore. Poi (A. II) *escie* Canace, tormentata dalle doglie del parto imminente, e un po' anche dal rimorso e dalla paura che il suo fallo diventi palese. La *Nutrice*, che l'ha aiutata a nascondere le conseguenze dell'incesto « nello spazio | Di dieci mesi intieri | Della sua gravidanza » (che gravidanza lunga!), s'ingegna a persuaderla che non sarebbe nè prudente nè conveniente di partorire lì in piazza, e che non è ragionevole di disperarsi per cosa che non ha rimedio. Rientri dunque in casa Canace, e si fidi della accorta *Nutrice*, la quale, come ha saputo celare la gravidanza, così promette di tenere occulto anche il parto della padroncina. Canace obbedisce. Sua madre intanto, la regina Deiopea (A. III), ha fatto un brutto sogno che la turba, e lo confida alla *Cameriera;* indi, scorgendo la *Nutrice*, che è tornata in scena con una cesta vuota, le domanda che cosa aspetti: « Ma che fai tu? che vuoi | Far di questa tua cesta? » Eh, nulla! — risponde la *Nutrice* — Canace desidera averla piena di fiori da offrire, parte sciolti, parte tessuti in ghirlanda, a Giunone. Deiopea se la beve; ma poi, quando la *Nutrice* manda pei fiori il *Famiglio* di Macareo, apprendiamo che il parto di Canace è già avvenuto, e che i fiori devono servire a coprire il fanciullo appena nato, che in quella cesta, di nascosto, sarà portato fuor della reggia. Lo stratagemma però non riesce: chè mentre il re guarda ammirando i fiori destinati da Canace a Giunone, il bambino, che vi era sotto nascosto, « alza un gran strido », e tutto è così scoperto, come il *Famiglio* racconta al Coro (A. IV). L'ira di Eolo ribolle implacabile; non la disarma l'eloquenza del *Consigliero*, che gli rammenta quanto a re sconvenga il lasciarsi trasportare da furore di vendetta, nè l'erudizione mitologica di Deiopea, che gli rammenta tutti gli Dei « Che son sposi e fratelli », per dimostrargli come Canace e Macareo non avevano poi commessa cosa troppo enorme, facendo essi *per forza*, sospinti da Venere, ciò che, p. es., Giove « con l'alma Dea Giunone, | Sua sposa e sua sorella | Fe' per zione ». Gli argomenti di Deiopea sono gli stessi adoperati poi eledallo Speroni a provare che la favola della sua tragedia non era così nefanda, e che i suoi protagonisti non erano così scellerati, come pretendevano i censori; salvo che agli esempi mitologici egli aggiunse (Lez. 1.ª) anche i biblici.

Ed ecco finalmente Macareo (A. V), che viene a cercar notizie di ciò ch'è successo, a lamentarsi (senz'ombra però di pentimento e di rimorso), e ad imprecare alla crudeltà del padre contro la figlia. Egli ascolta dal *Ministro*, che, per ordine d'Eolo, le ha recato ferro e veleno, a sua scelta, il racconto della morte di Canace: ma ode ancora che Eolo, pentito del rigore usato con la figlia, ora ringrazia gli Dei che almeno gli resti vivo il figlio; e — udito ciò — corre ad uccidersi perchè al crudel padre non resti questo conforto. Coi lamenti d'Eolo, che dal *Famiglio* apprende poi la morte di Macareo, finisce la tragedia, che certo va posta tra le più infelici del secolo.

Il metro de la «Canace»

Se tanto, allora e poi, se ne discorse, ciò dipese specialmente dalla gran fama dell'autore, dalla novità in essa tentata e non rimasta senza imitatori. Lo Speroni non istette pago dell'endecasillabo sciolto, intramezzato qua e là di settenari, che, dopo il Trissino, era divenuto il metro comune della tragedia italiana: non riservò i settenari, con o senza rime, come altri avevan fatto e facevano, ai cori e alle monodie liriche più appassionate: egli li disseminò dovunque, e li fè prevalere in numero sugli endecasillabi, mescolandovi pure qualche quinario.

Non gli mancarono le censure: l'autore del *Giudizio* chiamò « frottolesco » il metro misto a rime libere adottato dallo Speroni ; il quale (*Lez.* 5.ª), fondandosi sulla osservazione che il quinario è troppo povero di suono, mentre l'endecasillabo n'è troppo pieno, e che il verso più conveniente alla tragedia è quello ch' è più atto a imitare lo spontaneo discorso umano, giudicava più specialmente a proposito il settenario, che pur avendo dolcezza di suono a sufficienza, cade naturalmente in ogni nostro discorso, sicchè « senza alcuno studio lo formiamo » (*Apologia*, p. 157).

La critica di quel tempo

Accuse e difese della *Canace*, pur quelle riguardanti il metro, furono imperniate sempre su passi d' Aristotele. Dimostrare che l'autore aveva trasgrediti od osservati i precetti del supremo legislatore del genere, fu appunto la principale, anzi unica faccenda della critica ; e la critica per molto tempo, d' allora in poi, non seppe fare altro lavoro intorno a qualunque tragedia. Il languore dell'azione, l'assoluta mancanza d'interesse, l' ingenuità del congegno scenico, l' irrealità dei caratteri, la mostruosa nefandità e atrocità del soggetto (che pur da qualcuno fu notata) non spiacquero certo ai contemporanei, come spiacciono a noi.

Le atrocità sulla scena.

Di nefandità e d'atrocità si dilettarono nel cinquecento molti altri autori venuti dopo lo Speroni, specie sullo scorcio del secolo, quando l'orrido e il lugubre fu spesso cercato pure dai pittori. Nella *Canace* il terribile è tutto non in ciò che si vede, ma in ciò che s'ode raccontare: alcuni tragici posteriori si rifecero invece agli esempi e ai precetti del Giraldi, il quale (*Discorso*, pp. 37-43) aveva sostenuto la convenienza d'accrescere l'effetto della tragedia coi luttuosi spettacoli direttamente offerti agli occhi del pubblico. Fra coloro che seguirono cotesto consiglio merita d'essere ricordato Antonio Decio da Orte, autore della terribile e notissima *Acripanda* (1591).

L'« Acripanda » di A. Decio da Orte.

Eccone, in breve, il sunto. Ussimano, re d'Egitto, dopo aver uccisa la prima sua moglie, Orselia, ha cercato di spegnere anche l'unico figlio avuto da lei: ma questi venne sottratto al bestiale odio paterno; e, cresciuto lontano dall'Egitto, alla corte dell'avo suo re d'Arabia, che, senza conoscerlo, lo aveva raccolto sulle rive del Nilo, dove era stato esposto, ebbe alla fine in retaggio quel regno. Allora egli muove contro Ussimano, per far vendetta della propria madre: lo vince in battaglia, l'assedia in Menfi, e ridottolo agli estremi, si mostra disposto a trattare la pace, purchè gli si diano in ostaggio i due gemelli che Ussimano ha avuti da Acripanda, sua seconda moglie, per amor della quale aveva uccisa la prima. Ma l'implacabile re d'Arabia, messi a brani i due fanciulli (la descrizione che fa poi della nefanda strage il *Cameriere* è interminabile), manda i miseri resti avvolti in un lenzuolo sanguinolento ad Acripanda, che ricevutili con alte strida (A. IV, sc. 2.ª), e fattili deporre, dopo lunghi lamenti, in un sepolcro, nel medesimo sepolcro si chiude pur essa, e vi muore. Quand'ecco che gli assedianti irrompono in Menfi: Ussimano cade ucciso; il cadavere d'Acripanda è tratto dal sepolcro e trascinato a ludibrio per le vie; la città è saccheggiata ed arsa: e così il re d'Arabia compie finalmente la vendetta per cui aveva prese le armi. Odio mortale tra padre e figlio: strazio di fanciulli innocenti (era l'età in cui i pittori dilettavansi tanto di rappresentare la strage ordinata da Erode): strazio d'un cadavere: immense carneficine e rovine: ombre di estinti (quella d'Orselia e quelle dei figli d'Acripanda): tutto ciò che poteva riempire l'immaginazione di raccapriccio fu versato da A. Decio nella sua tragedia, a cui manca unicamente la nefandità dell'incesto.

Questo invece, insieme con tutti gli altri orrori, non manca alla *Semiramis* del cesenate Muzio Manfredi: ma io non so se appunto intorno a cotesti inauditi orrori si svolgesse la censura di cotesta tragedia fatta dall'Ingegneri nel 1583, e la difesa assuntane dall'autore nel 1591. Certo però il Manfredi si sarà industriato a dimostrare che l'opera sua, nel complesso e nelle parti, era un modello di quella poesia tragica « soda e reale », di cui egli espose per aforismi i precetti al duca di Savoia (*Lett. brevissime*, p. 214); e un modello del genere la dichiarò nella dedica della *Deca disputata* anche il dotto e autorevole precettista Francesco Patrizi. La favola ideata dal Manfredi si svolge quasi tutta per via di racconto; le uccisioni di cui è piena avvengono tutte fuori del palco; nondimeno essa è atroce fino all'insensatezza, checchè paresse al Patrizi, e poi al Maffei, al Napoli-Signorelli e ad altri che la lodarono. Ecco qua. Semiramide, malgrado tutte le sacrosante ragioni che la confidente Imetra le sciorina, è ferma nel proposito di sposare il figlio Nino. Ma Nino è da sette anni segretamente congiunto alla giovane Dirce, della quale ha avuto due figli. Semiramide che destinava Dirce in isposa al generale Anafarne, quando sa che costei è già moglie di Nino, entra in furore; non s'arrende che simulatamente alle esortazioni del sacerdote Beleso, e fa trucidare la giovane e i suoi figli, con immensa disperazione di Nino; il quale, malgrado ciò che il sacerdote gli predica a lungo, delibera di vendicare gli innocenti trucidati col sangue della scellerata madre. Intanto, per calmarlo e per disporlo alle proprie voglie, Semiramide gli fa sapere ch' egli non avrebbe potuto essere legittimamente marito di Dirce, perchè egli erale fratello; e Nino, il quale non sa capacitarsi che, mentre non è lecito congiungersi con una sorella, sia ben fatto congiungersi con la madre; Nino, già colpevole involontariamente d'incesto, e sollecitato ad un incesto ancor più nefando, ammazza prima Semiramide e poi sè stesso.

La « Semiramis » del Manfredi.

Fra quegli autori del cinquecento che predilessero in particolar modo i soggetti atroci, va messo pure Luigi Groto, il Cieco d'Adria, a cui il Klein concesse la palma su tutti i tragici del suo secolo; giudizio avventato, del quale, dopo che l'ha fatta il Chiarini, non è più mestieri che si faccia giustizia. Anche ha fatta giustizia, il Chiarini, delle esagerazioni di coloro che, dietro il Cooper Walker, additarono riscontri tra l'*Adriana* del Groto e la *Giulietta e Romeo* dello Shakespeare; tutto

Luigi Groto.

L' « Adriana ».

ciò che l'Inglese può aver imitato dall'Italiano (e, secondo me, la probabilità che lo Shakespeare abbia conosciuta l'*Adriana* è assai remota) si riduce « appena a una diecina di versi ».

Ma non è nell' *Adriana* — in cui sciupò la drammatica e passionata leggenda romantica messa in novella da Luigi da Porto e dal Bandello — che il Groto diede la maggior prova del suo gusto per l'orrido: si bene nella *Dalida*, pubblicata nel 1572, è composta assai prima. Anche qui spettri frementi d'odio e di vendetta; la *Morte*, in figura di scheletro, armata di falce; e la *Gelosia*, che può tener luogo di Furia infernale. Il primo atto è tutto occupato dai discorsi di cotesti interessanti ed umani personaggi, che ricompaiono poi anche nei successivi. E trattasi di questo: Candaule, re di Battriana, benchè già marito di Berenice, ha sposata Dalida, sua cugina, uccidendone il padre Moleonte, del quale usurpa il regno. Berenice viene informata delle nozze di Candaule con Dalida dal segretario del re, Besso; e accondiscende ad appagare le amorose voglie di costui, purchè egli le dia in mano Dalida e i due figliuoletti de' quali Candaule l'ha resa madre. Berenice implacabile fa legare Dalida, e le guida per forza la mano a straziare con un pugnale i corpicciuoli dei due bambini; indi delle carni di questi e di Dalida stessa imbandisce una cena al re. Non uno dei personaggi principali rimane in vita; chè il poco fedel segretario Besso ha tronca la testa per ordine di Candaule; e Candaule e Berenice finiscono coll'avvelenarsi reciprocamente. Nella enormezza feroce e nella luttuosità estrema dell'azione da lui ideata il Groto — poverissimo poeta e gonfio inoltre di tutti i tumori più sconci del seicento imminente — toccò i confini del grottesco.

La « Dalida ».

Un'altra tragedia che finisce in macello è pur la *Marianna* di L. Dolce; ma almeno in essa l'orribilità, che certo non vi manca, è compensata da qualche pregio rarissimo nel teatro tragico nostro del cinquecento. L'orribilità, dicevo, non vi manca; e già basterebbe la sc. 2.ª del IV A., in cui Erode si fa narrare dal *Nunzio* con quanta diligenza « il boia » squartasse e sventasse Soemo; e la scena seguente, in cui egli ferocemente si compiace di mettere sotto gli occhi della moglie Marianna, una ad una, dalla testa al cuore sanguinolenti, « le reliquie », del misero giustiziato, ch'egli poi fa gettare in pasto « ai cani ». Ad eccessi anche maggiori di ferocia si lascia trasportare in seguito Erode; il quale, accecato dal suo furore geloso, ordina il supplizio di Marianna, della suocera Alessandra, dei figli

La « Marianna » di L. Dolce.

Alessandro e Aristobulo (A. IV, sc. 1.ª), invano accorsi ad intercedere in favore della madre: e, tardi pentito di quelle sue furie inumane, Erode ascolta poi (A. V), dal *Nunzio* il racconto della nuova quadruplice strage.

Questa l'atroce storia. Fu però detto da qualche vecchio critico che la *Marianna*, toltone qualche difetto, come l'ozioso racconto del sogno che Marianna fa alla *Nutrice* (A. I, sc. 1.ª), e la poca cura posta dal Dolce nel mantenere « la dignità e il decoro delle persone », sarebbe la miglior tragedia del cinquecento. Certo essa è di gran lunga superiore all'altre del medesimo autore (che fra i tragici nostri d'allora fu dei più fecondi), e, se non in tutto, in qualche parte, rispetto al tempo in cui fu composta, singolarissima. Perciò non fa stupore lo strepitoso successo ch'ebbe sulle scene (1565): quel successo di cui parlava, compiacendosene a ragione il Dolce stesso, nella lettera dedicatoria ad Antonio Molino. Poichè, caso rarissimo, quasi unico, nel teatro tragico nostro d'allora, i due principali personaggi, Marianna ed Erode, sono due anime complesse: Erode specialmente: nè credo che il Gaspary vedesse giusto ravvisando in quest'ultimo un dei soliti truculenti tiranni da tragedia.

Egli è bensì feroce: ma la sua ferocia è determinata da quella morbosa gelosia che, manifestandosi in rigori e sospetti vessatori, gli ha fatto perdere l'affetto della moglie, e l'ha ridotto a commettere a Soemo, prima di partire per Roma, l'incarico d'uccidere Marianna qualora da Roma non fosse più tornato, affinchè la donna tanto amata non avesse ad appartenere ad un altro. Le fredde, quasi ostili accoglienze che, al suo ritorno, Erode riceve da Marianna incapace di fingere (ad essa quale Soemo aveva rivelato l'ordine lasciatogli dal re), lo irritano e lo riempiono di nuove inquietudini, accresciute poi dalle calunnie della sorella Salome; la quale gli dà a credere che Marianna abbia istigato il *Coppiere* ad avvelenarlo. Sopra l'animo agitato ed ombroso d'Erode la calunnia di Salome fa presa: ma Erode, che tuttavia ama Marianna, non desidera in cuor suo che di trovarla innocente: ed è veramente bella la scena (A. II, sc. 2.ª) in cui, interrogando il *Coppiere*, cerca d'indurlo piuttosto a smentire che a confermare la terribile accusa. Il *Coppiere*, indettato e corrotto da Salome, aggiunge particolari su particolari, circostanze su circostanze, giuramenti su giuramenti, finchè Erode è ormai costretto, suo malgrado, I pregi della « Marianna »

a credergli; ma qui sopraggiunge Marianna, e dinnanzi a lei, che recisamente lo smentisce, il mariuolo si confonde, non osa insistere nelle menzogne e, a gran sollievo d'Erode, confessa d'avere accusato la regina solo dietro istigazione di Salome. Anche questa scena è viva; e viva è pur la 4.ª, che aggiunge qualche nuovo tocco alla pittura del carattere d'Erode e della passione che lo divora. L'amore parlò forte in Erode quando gli parve che Marianna fosse perduta: or che Marianna è salva, riprendono in lui il consueto impero, il sospetto e la gelosia. Se non era vero che la donna volesse avvelenarlo, è però certo ch'essa non l'ama: e quando l'eunuco Beniamino, da lui interrogato, gli rivela che Marianna seppe da Soemo l'ordine datogli di ucciderla, Erode muta repentinamente pensiero: non v'ha più dubbio: essa covava propositi di vendetta: il *Coppiere* s'era disdetto per dappocaggine, ma prima aveva narrato il vero; e se Soemo aveva, senza necessità, palesato a Marianna l'ordine ricevuto, qual prova più evidente ch'egli ne fosse l'amante? La fantasia del geloso galoppa e si sfrena quindi furiosa. Io non direi che il Dolce sia stato sempre abile ed efficace nell'analisi e nella rappresentazione di cotesti moti dell'animo di Erode: dico che li ha intuiti e abbastanza chiaramente segnati: ciò può bastare a sua lode. Nè direi che la *Marianna* sia la miglior tragedia del cinquecento; dico invece sicuramente che in tutto il teatro tragico nostro d'allora il II atto di essa trova pochissimi, o forse nessun adeguato confronto, per ricchezza di contenuto psicologico, per logicità di condotta e per pienezza d'azione.

Nell'insieme però la *Marianna*, come già annunziano i due prologhi da cui è preceduta (il primo recitato dalla *Tragedia* in persona, vestita di « oscuri panni », armata di « nuda spada »: e il secondo, a dialogo tra Plutone e la *Gelosia* sua ministra), appartiene alla numerosa famiglia delle tragedie cinquecentesche in cui — come, p. es., nell'*Isifile* (1582) di F. Mondella, citata spesso come una delle imitazioni varie dell'*Orbecche* — il terribile e l'orribile prevalgono sopra ogni altro elemento. Famiglia — ripeto — numerosa e varia, perchè, ad essa con altre di diversa materia e di diverso disegno, s'accostano pure alcune tragedie di quel gruppo, — che, considerandone o i soggetti o le forme — e più quelli che queste — si può chiamare *classico puro*.

Il tipo classico. Intendiamoci: classica, or più, or meno, è tutta la tra-

gedia del cinquecento: sia che proceda dai modelli greci, sia che proceda (come più spesso accade) da Seneca, o sia che prenda dagli uni e dell'altro insieme; — poichè a una distinzione netta tra i due influssi, il greco e il latino, è assai difficile di giungere — ma sonvi tragedie in cui l'impronta classica è più immediata ed evidente. Trattasi, p. es., di fedeli ricalchi delle forme esteriori, dell'organismo meccanico del dramma antico, come l'*Hidalba* di Maffio Veniero; più spesso trattasi (a non contare le vere e proprie traduzioni, quale l'*Elettra* fatta italiana da Erasmo di Valvassone) di parafrasi o di più o men liberi rifacimenti, come l'*Edipo* dell'Anguillara o quello più lodato d'Orsatto Giustiniani (1585), la *Medea* di Maffeo Galladei (1558), l'*Ippolito* di Ottavio Zara (1558), quello più tardo di Vincenzo Giacobilli, o la *Fedra* del candiotto cav. Francesco Bozza; in cui, di racconto in racconto, s'impara come Ippolito, avendo « consacrato alla castissima Diana la sua virginità », resistesse alle seduzioni della matrigna; come questa, sdegnata delle ripulse, accusasse Ippolito d'aver tentato d'osarle violenza; come Teseo le prestasse ascolto e suscitasse contro il figlio fuggente dall'ira paterna l'ira d'Egeo, il quale « manda un'orca marina » a sommergere la nave d'Ippolito. Infine « il corpo d'Ippolito vien poi trovato sul lido, et Fedra, disperata per lo grande errore, dopo molto pianto, sè medesima uccide, et la *Nodrice*, vedendo morta la reina, si precipita da un'alta rupe ». I versi del Bozza non valgono certo meglio della sua prosa, di cui ha dato qualche saggio; la sua *Fedra*, è una stemprata contaminazione d'Euripide con Seneca, con l'aggiunta d'un prologo recitato dalla *Fortuna* e la sostituzione, quanto al soprannaturale, dell'*Ombra* d'Ippolita, madre d'Ippolito e di Megera, a Venere e a Diana introdotte nel dramma da Euripide.

Vari esempi.

La « Fedra » del Bozza.

Altri autori cercarono i soggetti nei miti o nelle leggende che già fornirono materia a tragedie antiche andate perdute o che avrebbero potuto essere trattati da poeti greci e latini. Aniello Paulilli, napoletano, compose un *Incendio di Troia*; Angelo Lottini ci diede una *Niobe*; G. B. della Porta, l'ingegnoso napoletano — da non confondersi col cremonese Cesare Della Porta, autore della *Delfa* — una *Penelope* e più tardi un *Ulisse*; il Parabosco una miserabilissima *Progne* (1548); Paolo Trapolino, padovano, autore anche di un *Ismeno* (1575), una *Teseide* (1576), ecc. Bongianni Grataroio esordì con una

Altri esempî.

L'« Altea » del Gratarolo. tragedia di soggetto mitologico e riboccante d'erudizioni mitologiche, l'*Altea*, nella quale fece infelice esperimento del « verso sdrucciolo . . . non usato » — egli dice — « da niun altro di coloro che dilettati si sono a scrivere nell'idioma nostro simili poemi, ma forse per lo suo cadente, languido e flebile suono, atto a vestir questi concetti compassionevoli, miserabili et horridi più propriamente che verso che ci sia, et più conforme al iambo ternario de' Greci et de' Latini ». L'interesse del dramma lo si può argomentare da questo, che nel I atto non compaiono altri personaggi fuor di Diana, di Nemesi e dell'*Invidia*, e ch'esso già anticipa tutta la storia che deve svolgersi nei quattro seguenti. E la storia è questa: Meleagro, figlio d'Altea, uccide un cinghiale sacro a Diana, e ne dona le spoglie ad Atalanta. I fratelli d'Altea, zii di Meleagro, tolgono quelle spoglie ad Atalanta: Meleagro li ammazza: Altea, per vendicare i fratelli, priva di vita il figlio; poi, dopo che Deianira, sua figlia, le ha annunziato la morte del proprio marito, Ercole, consunto dalla famosa camicia di Nesso, anche Altea muore; e così finalmente l'ira di Diana è placata.

Le altre tragedie del Gratarolo. In seguito il Gratarolo abbandonò gli sdruccioli e le favole mitologiche, ma attinse però sempre i soggetti drammatici ai classici fonti di Grecia, volgendosi al ciclo troiano. L'*Astianatte*, che parve al Maffei una delle migliori tragedie italiane, è un capolavoro in paragone dell'*Altea*: però, anche fatta ragione del tempo, è una ben misera cosa. E misera è pure la *Polissena*, che il Gratarolo fece più tardi: ma s'egli ostinavasi, a dispetto della natura, a scrivere tragedie, benchè d'esse i moderni mostrassero poco « gusto », invogliavalo quel « campo di poesia », non ancora « occupato talmente », che non si potesse sperar di cogliervi gloria; e bisogna compatirlo!

Tre « Meropi ». Il Cavallerino. Tre volte, a breve distanza, da tre autori diversi, fu trattato il soggetto di Merope; e cotesti lavori rimangono tra le più note tragedie del cinquecento, pei frequenti confronti, a cui porsero materia, con le *Meropi* famose del settecento. Antonio Cavallerino, uno dei tre, oltre al *Conte di Modona* e alla *Rosimonda*, compose altre tragedie di favola greca: *Ino* (azione mitologica, che finisce lietamente colla trasformazione d'Ino in Leucothea, Dea del mare, ristoratrice dei lunghi travagli di Tebe), e *Telefonte* (1582), ch'è appunto la tragedia a cui il figlio di Merope dà il titolo, e Merope dovrebbe dar l'interesse, di cui è affatto priva.

Il Liviera. — Il Torelli.

Questo stesso soggetto qualche anno dopo fu trattato dal vicentino G. B. Liviera nel suo mediocre *Cresfonte* (1588), degno oggi di ricordo, più che per sè stesso, per la polemica a cui diè luogo tra l'autore e quel saccente dissertatore di materie tragiche che fu Faustino Summo, avverso al *lieto fine*, di cui è coronata l'azione del *Cresfonte*: mentre del lieto fine il Liviera sostenne a spada tratta, in un'*Apologia* e in una *Replica*, la legittimità. Poi quel soggetto venne ancora ripreso dal co. Pomponio Torelli, nella *Merope* (1589). L'erudito conte parmigiano compose anche altre quattro tragedie: *Tancredi*, *Medea*, *Polidoro*, *Vittoria*; delle quali più spesso si ricorda il *Tancredi*, che ha per prima fonte la novella del Boccaccio, da cui il Pistoia trasse la *Panfila*, e da cui pure, prima del Torelli, Girolamo Razzi fiorentino e il co. Federico Asinari di Camerano — li ricordo qui, perchè forse non me ne si offrirebbe occasione altrove — avevano tratto due altri *Tancredi*. Ma la *Merope* rimase la miglior fatica del Torelli, sebbene sia tutt'altro che una bella cosa.

La sua scuola. — La Merope ».

Il Torelli, ch'ebbe fama d'essere un de' più esperti nell'arte, dietro i dettami della *Poetica* aristotelica, di cui espose e chiosò il testo, volle grecheggiare anche nelle tragedie di soggetto non greco (come il *Tancredi*, e come la *Vittoria*, che meglio potrebbe intitolarsi *Pier Delle Vigne*, poichè è della caduta di costui che si tratta, più che della caduta della effimera *Vittoria* fondata da Federico II e distrutta dai Parmigiani), non ammettendo la divisione degli atti in scene, concedendo larga parte al coro, e inoltre (poichè i più puri e stretti seguaci d'Aristotele si preoccuparono sempre della *compassione* e del *terrore* indispensabili alla perfetta tragedia), escludendo il lieto fine anche da quelle tragedie che, per la natura del soggetto, l'avrebbero comportato. Così, p. es., la *Merope* del Torelli non finisce in festa, come quella del Liviera e le tre *Meropi* famose del settecento: nella tragedia del nostro conte, sulla fine, Merope reca sulla scena il teschio di Polifonte per struggersi in lagrime su quel misero avanzo del suo promesso sposo, che pure le aveva ucciso il marito e cercato a morte il figlio.

Del resto Polifonte pareva innamorato davvero di Merope; e costei finisce col non mostrarsi insensibile alle tenerezze di lui: una specie di tenero idillio tra la vedova non inconsolabile del re spodestato ed ucciso, e il micidiale usurpatore:

inoltre una mentita storia d'amore è inopportunamente spacciata da Telefonte per meglio ingannare Polifonte; insomma, d'amore e d'amori, senza che stretta necessità lo richieda, nella *Merope* si parla più di quanto altri potrebbe aspettarsi da un così ligio seguace d'Aristotile e dei Greci, quale fu il Torelli, austero talvolta a segno da escludere — come nella *Vittoria* — con gli amori, anche le donne. Ma questo coraggio dovette costargli un grande sforzo. Gli è — avvertiamolo subito — che ormai anche gli autori di tragedie parevano incapaci d'interessare il pubblico se non con gli amori.

Gli amori: il Verlato.

Di ciò dovette essere ben persuaso Leonoro Verlato, che pure pescando il soggetto della sua *Rodopeia* tra le favole greche, proclamava la necessità d'avviar la tragedia per nuovi sentieri. La *Rodopeia*, composta a sollievo di una *pietosa e lunga prigionia*, è preceduta da un *Prologo* in cui l'autore riferisce parte dei consigli datigli da Ovidio apparsogli in sogno. « Non d'Eschilo inventor della tragedia, | Di Sofocle, d'Euripide o d'altrui, | Ch' abbia dato a la Grecia illustre grido », tu seguirai gli esempi — gli disse Ovidio — « Chè prender non si dee da' Greci esempio, | Ch'elessero più tosto con parole | Loquacemente di contender sempre, | Che mai di dire gravemente il vero: | Nè ti voglio io però cosa proporre | Di Seneca, di Vario o di Pacuvio, | O d'altro nostro tragico latino, | Chè imitar non si dee quel che non piace .... | Poco comprende e poco vede | Chi per l'orme d'altrui pone le piante ». Tale la professione di fede letteraria risolutamente modernista del Verlato; e con quest'animo egli si mise a sceneggiare la seguente modernissima favola, che Ovidio gli porgeva (se gli crediamo) già bella e ordita: « Ismaro re di Tracia anticamente | Ebbe una sola figlia, Rodopeia | Chiamata, e fu colei che diede il nome | A Rodope, di Tracia monte, a Bacco | Sacrato ... | Di costei | Innamorato Sinibaldo, figlio | Del re d'Armenia, sotto abito vile | Di giardiniere alfin di lei si gode. | La qual cosa scoperta, il re di Tracia | Ch'avea promesso al principe d'Atene | Rodopeia, sua figlia, per consorte, | Fa trarre il core al principe d'Armenia; | Pe 'l cui misero fin la principessa | Da profondo dolor resta poi morta. | Ma sopraggiunto il principe d'Atene, | A cospetto del re viene a battaglia | Col forte Aronte, altro principe armeno, | E l'uccide e da lui rimane ucciso ». Davvero non c'era bisogno dell'aiuto d'Ovidio per imaginare tutto questo; chè Rodopeia è una specie di Gi-

smonda. Sinibaldo somiglia a Guiscardo. Ismaro fa il paio con Tancredi (le somiglianze della tragedia del Verlato con quelle del Razzi e dell' Asinari furono già avvertite dalla critica, nè occorre di illustrarle): e quel cuore fatto strappare da un padre sdegnato all'amante della figlia non era nuova invenzione: nè nuove erano le sdolcinature erotiche profuse nella tragedia del Verlato, in cui — diciamo anche noi col principe Aronte (A. I, sc. 2.ª) — « risuona in ogni accento et voce | Dolce, sonora, pietosa, et cara, | Questa parola onde si forma: amore »; nè nuova era infine quella mezza tinta di romanzesco che le dànno, oltre l'amore l'aggrovigliamento degli episodi, la sfida e il duello mortale tra il Principe d'Atene ed Aronte.

Cotesta mezza tinta romanzesca, che comincia ad apparire (come abbiamo veduto) in qualche tragedia del Giraldi, spicca poi più chiara, in molte tragedie degli ultimi decenni del cinquecento, nelle quali *le donne e i cavalier* sono tratti a morire per rapide e strane vicende d'*armi* e d'*amori*. Frequenza della tinta romanzesca.

Più che tragedie, nel senso classico della parola, alcune di esse sono veri e propri romanzi tragediati. La struttura non muta: rimangono le forme, le parti, le persone — dirò così —, *obbligate* della tragedia classica: cioè non mancono il coro, il nunzio, la nutrice della principessa, il consigliero del principe, ecc.: i personaggi portano ancora magari dei nomi greci; la scena può esser posta in Grecia, e possono richiamarvisi miti greci o farvi comparire divinità pagane (come nell'*Afrodita* del Valerini, in cui, oltre l'ombra d'Adone, interviene pure Cupido): ma la sostanza del dramma è cambiata; cambiata è pure, in parte, la materia dei discorsi: si sciorinano, è vero, le solite sentenze morali e politiche, ma più a lungo si parla o si sospira d'amore. Amori nelle tragedie della seconda metà del cinquecento ne abbiamo d'ogni specie: puri ed impuri, fortunati e sfortunati, timidi e audaci, di contrabbando e legittimi: benchè questi sien pochi, e non saprei ora citarne altro esempio fuor di quello offertoci dal veronese Rinaldo Corso con la sua *Phanhia,* stucchevolissima tragedia ricavata da un bell'episodio della *Ciropedia* di Senofonte: sennonchè il Corso invece di ritrarre in Pantea, moglie d'Abradate, l'imagine viva dell'amor coniugale, fece di questo il tema obbligato d'interminabili chiacchiere lontanissime da ogni ragione e da ogni espressione drammatica.

Cotesta tinta non altera i piani.

Il Valerini.

Varietà d'amori.

Il Corso.

Specialmente verso la fine del secolo XVI cotesta ten-

C. Forzatè. A. Miari. G. Villifranchi, ecc.

denza all'erotismo si fa meglio manifesta. Potrei ricordare con parecchie altre, la *Recinda* di Claudio Forzatè, la *Calestri* di Carlo Turco, stampata per la prima volta a Venezia nel 1585, benchè composta almeno fin dal '60, e ristampata anche nel secolo XVII; *Il Principe Tigridoro* d'Alessandro Miari, l'*Alcida* di Paolo Brusantini, l'*Altamoro* di Giovanni Villifranchi, in cui il re di tal nome, innamoratissimo d' Arontea sua prigioniera, va a parlarle « alla ferrata », e s'esprime in questo stile: « Serpe radice a l'ampia terra in seno | Vaga abbracciar la cara amica pianta, | Corre veloce ogni animale amante, | Guizza nell' acqua ardendo il pesce. | Spiega pinto augelletto al cielo i presti vanni | Per goder lieto i suoi lascivi amori. | Rota Marte nel mobile suo giro | Per posar solo di Ciprigna in grembo. | Non men bramoso di trovar l'oggetto | Che può dar fine ai miei sì duri affanni, | Mi vengo a te, dolce nemica ingrata, | Di tutti i miei pensier principio e fine » (A. I, sc. 3.ª), ecc.; ma qui, più che un'arida enumerazione, gioverà invece assaggiare cotesto tipo di tragedie in qualcuno de' suoi più caratteristici esemplari.

La « Mathilda » del Guidoccio.

La *Mathilda* di Giacomo Guidoccio, un veneto di Castelfranco, fu salutata dagli amici dell'autore con alti applausi poetici; i quali provano, se non altro — io credo — che il Guidoccio, imaginando una tragedia così fatta, aveva saputo dar nel genio de' suoi contemporanei. Ecco, in breve, la tela dell'azione. Precede un prologo recitato (cosa nuova!) da un'ombra. È l'ombra d'un certo Gernando, il quale esce dall'Erebo a dire che presto egli sarà consolato d' alta vendetta, perchè all'ingrata Cleria, che spregiò il suo amore e lo spinse a cercar morte, sovrastano lutti ed estremi pericoli. Il castigo di Cleria — conclude l'ombra — serva d'esempio all'altre donne crudeli, che sprezzano i sospiri dei loro amanti! Veramente, cotesto prologo non annunzia che una piccola parte della tragedia, e nulla dell'antefatto. Cleria è un personaggio secondario, episodico; nè si capisce — posto ch' essa abbia verso Gernando i torti di cui egli vagamente l'accusa — perchè siano necessari tanti disastri, che colpiranno altre persone, alle quali Gernando non dovrebbe portar odio. Il I atto comincia con la solita scena in cui la protagonista confida i suoi segreti, i suoi affanni e il solito sogno funesto, che precede di regola il giorno della catastrofe, alla fida *Nutrice*. Buona parte delle cose che Matilda le racconta, costei già dovrebbe ben saper-

sele da un pezzo: ma il pubblico ha bisogno d'essere informato che, parecchi anni innanzi, il principe Clorindo, figlio del re di Sicilia, per fuggir l'odio della matrigna, trovò rifugio alla corte d'Ancrisio re di Granata, dove fu allevato insieme colle figlie dell'ospite, Matilda e Cleria. Crescendo insieme, Matilda e Clorindo s'amarono d'amore più che fraterno: il cavalleresco valore del giovane principe crebbe le fiamme della giovane principessa; la quale rimase inconsolabile dal giorno in cui Clorindo, lasciata la corte di Granata, corse in Sicilia, a difendere il proprio padre minacciato da potenti nemici esterni. Prima però che Clorindo partisse erano avvenute le segrete nozze (chiamiamole così) dei due amanti. « Ci sposammo insieme. | E furo testimoni a questo fatto | Dolci amorosi baci, | Abbracciamenti cari. | Gioir lieto e felice » — fa dire il Guidoccio a Matilda, senza rincarar troppo la dose di quelle sensuali lascivie che non sono rare nelle tragedie dell'estremo cinquecento, come possono farne fede l'*Acripanda* del Decio (A. III, sc. 1.ª: più di trecento versi), la *Dalida* del Groto, in più luoghi, ed anche il *Torrismondo* (A. II, sc. 1.ª) del Tasso. Lascivie in tragedia.

Il giorno appresso alla soave notte amorosa Clorindo partì: e poco dopo « il superbo Ordauro », figlio del re di Scozia, fece chiedere in isposa Matilda. Questa allora dovette palesare ad Ancrisio la faccenda delle segrete nozze con Clorindo: ed Ancrisio bonariamente perdonò alla figliuola, e scrisse ad Ordauro ch'era costretto a ritirare la promessa fattagli, dichiarandosi però dispostissimo a dargli per moglie Cleria, in luogo di Matilda. Ma Ordauro non aveva voluto acconciarsi al cambio, anzi era venuto con un formidabile esercito ad assalire Ancrisio, che ormai, dopo varie battaglie sfortunate, trovasi — quando per la prima volta s'alza la tela — cinto d'assedio nella sua capitale. Clorindo lontano; il padre ridotto a mal partito; imminente il pericolo di cadere essa stessa nelle mani d'Ordauro: la povera Matilda ha tanti crucci da sfogare che non è meraviglia se cotesta scena con la *Nutrice* occupa tutto il I atto. Nel II invece ascoltiamo i lamenti di Cleria, che ama Ordauro (senza averlo mai veduto) quanto Matilda lo detesta. Essa confida alla cameriera Erminia l'angoscia in cui la tiene la guerra mortale tra Ancrisio ed Ordauro: se vince il padre, soccomberà l'amato; se vince l'amato, le sarà tolto il padre. Intanto mentre Ancrisio, il quale non è un re poltrone, ha deciso, malgrado il contrario parere del *Consigliero,* d'uscire in Segue della « Matilda ».

campo aperto ad affrontare Ordauro, e a decidere le sorti della guerra con una suprema battaglia, si sparge voce (A. III) che il principe Clorindo stà per giungere con un esercito in soccorso d'Anerisio: voce che consola Matilda e colma invece di nuovo affanno Cleria. Ma Anerisio, senza attendere il soccorso di Clorindo s'avventura a combattere, e rimane soccombente. Il feroce Ordauro gli fa tagliare la testa, perchè « si scioccamente | Mancò di fede a chi meno devea », e la manda « in dono » a Matilda (A. IV, sc. 1.[a]), che la riceve, dalle mani del *Messo* d'Ordauro, con infiniti lamenti. D'una testa troncata i tragici del cinquecento ebbero quasi sempre bisogno: e pare che ancora oggi qualcuno creda di dovere risuscitare, colla tragedia, anche quel vecchio *mezzo d'effetto!*

Atrocità

Sbaragliato l'esercito, decapitato il re, Ordauro non tarda ad impadronirsi anche della città assediata. Matilda si rifugia nella cittadella; ma qui l'assale, con la malinconia, la disperazione. Si vede perduta; trema di cadere da un momento all'altro nelle mani d'Ordauro, e pensa di sottrarsi col veleno alla sorte che la minaccia. Appena però ha tracannata la fatal tazza, ecco propagarsi lieti clamori di festa e di vittoria: il principe Clorindo è giunto, ha sconfitto ed ucciso Ordauro, ha liberato Granata, ed ora s'affretta a correre in cerca della sua cara Matilda. Ahimè, egli la trova agonizzante: e che altro dunque gli resta, se non morire con lei? Qui le tenere effusioni dei due amanti, le smanie di Clorindo, le parole estreme di Matilda, che lo supplica di vivere (« Vivete, ch'a me basta | Il saper ch'io vi moia amante amata... | Pur mi giova sperar ch'al freddo sasso | In cui sarò sepolta | Non negherete voi | Alcuna lagrimetta, | Alcun sospiro — A. V, sc. 2.[a]), dànno alla scena quella spiccata tonalità sentimentale, patetica, che nelle nostre tragedie della fine del cinquecento, incomincia a farsi sentire. Matilda muore, e poco appresso Clorindo inconsolabile la segue nella tomba; muore, anche Cleria, per non sopravvivere ad Ordauro; e così a respirare l'*aer dolce che del sol s'allegra* rimangono appena il *Messo*, la *Cameriera*, la *Nutrice*, il *Consigliero*, e il Coro; magra consolazione per il pubblico!

Sentimentalità.

L'« Aimerigo » dello Zinano.

Un altro luttuoso romanzo d'amore, che caratterizza assai bene il gusto del tempo, è pure l'*Almerigo* di Gabriele Zinano, autore del *Discorso*, che più su abbiamo citato (p. 72): in difesa delle tragedie *di favola finta*, qual è appunto la sua. La *favola finta* di cui lo Zinano ricavò cotesta tragedia di ster-

minata lunghezza (circa 4500 versi: ma a cotesta prolissità — che fu più tardi anche superata — inclinavano ormai gli autori: ed anche il *Torrismondo* consta di 3379 versi) è complicatissima.

Bisogna infatti sapere che Almerigo, principe di Spagna, abbandonò di nascosto la corte paterna, e della sua improvvisa partenza non addusse la vera ragione neppure al fido aio Formindo, a cui disse: « Amico e padre, | Gli andati esempi degli andati eroi | Sempre mi stan ne l'alma, e la mia mente | Ingravidata da gli illustri esempi | Parturito ha un pensiero et un desio | Di rispiegar le mie guerriere insegne | Contro il furor del Trace, infido Trace, | Nemico Trace; e l'onte antiche e nuove | Cancellar si che ogni altra tromba il gridi ». Poichè babbo era ancor vivo, nè permettevagli di compiere la gloriosa impresa, il bravo Almerigo aggiunse che voleva almeno recarsi intanto, sotto mentite spoglie, in Tracia, a esplorare le forze e i paesi del Gran Turco, per essere poi in grado di condur meglio la guerra, quando, morto il babbo, fosse stato padrone d'intraprenderla. Questo egli aveva dato ad intendere a Formindo — che ricorda e ripete le testuali parole — nel congedarsi da lui; ma l'irresistibile desiderio di peregrinare in Tracia non eragli nato da quei simulati ardori di guerra, si bene da dissimulati pensieri d'amore. La fama della straordinaria bellezza d'Elvira, figlia d'Amurate imperatore dei Turchi, gli aveva riscaldata la fantasia e ispirato il temerario proposito di trasferirsi a Costantinopoli. Mentre egli è laggiù, a procacciare l'amorosa sua ventura, gli muore il padre, e il trono resta vacante. « I regni Ispani » — lasciamolo raccontare dallo Zinano nella prosa dell'*Argomento* — « non sapendo dove sia il loro signore, chiamano al lor governo Rotilda, figliola del re di Francia, già destinata ad essere moglie ad Almerigo. Formindo » (l'unico che sappia dove Almerigo viva, benchè non sappia la vera cagione di quella lunga dimora in Tracia), « che vede la gran necessità dei regni di Spagna scopre a Rotilda il viaggio d'Almerigo, et ella lo manda a lui ambasciatore. Ma questa ambascieria non facendo frutto, si taglia ella le chiome, et travestita, et innamorata, quanto esser si possa, di Almerigo, va ella medesima sconosciuta a richiamarlo ». Si trovano cosi a Costantinopoli, sotto false spoglie o sotto falso nomi, Formindo, Rotilda, Almerigo, che vi ha assunto il nome d'Alcandro, ed anche, per arruffare un po' più la matassa, una sorella d'Almerigo: Estilla: « perduta per molti anni » e qui da lui

ritrovata. L'azione incomincia dal momento in cui Rotilda si scopre a Formindo e gli esprime la speranza di poter indurre Almerigo a tornare in Ispagna. Amore le presterà la persuasiva eloquenza: « io fido » — essa dice — « In colui solo che varcare i mari | Mi fè con cor sicuro, e mi difese | Contro tutti i timori, et armò il petto | D'una invitta costanza: in colui, dico | Che securi i perigli e dolci i stenti | Rese; in amore, in amor vero e santo: | In lui sol mi confido » (A. I. sc. 1.ª). Essa non aveva mai conosciuto il suo promesso sposo; ma appena ne vide il ritratto, le parve che quella dipinta imagine le dicesse: « Rotilda, sei vinta. | Io vo' la rocca | De' tuoi pensier; dammi in ostaggio il core » (*Ivi*); e da quel giorno tutta la sua vita si concentrò nel pensiero d' Almerigo: « Allora cominciò nessun piacere | Essermi car, se non venia da lui. | Ciò che bene operai, ciò che mai feci | Di grato, grato e bene era per lui. | Ciò che imparai, ciò che saper mi vanto, | Per lui mi vanto; ho il mio saper da lui. | Oh, che dottrine m'insegnar quegli occhi! | So viver senza cor, morir senz'alma: | So, seguendo il mio sole, ovunque gire, | Arder da lunge ed agghiacciar da presso »! Questo stile da madrigale, fatto di freddure petrarchesche e di tumidezze secentesche, ricorre in tutta la tragedia. Così, p. es., nella sc. 2.ª dell'A. I, in cui, Almerigo, a Rotilda (la quale senza svelarglisi, cerca di persuaderlo a tornare in Ispagna, dove l'attendono una tenera sposa, un trono glorioso, dei sudditi devoti) confessa l'immenso amor suo per Elvira, che lo fa sordo ad ogni altro invito. Come Rotilda accolga questa confessione, è facile imaginarlo: e notando l'estremo turbamento del supposto giovanetto, Almerigo esclama: « Impallidisci? | Ti conturbi? t'infiammi? e quale affetto | Ti commuove? tu soffri, tu rifuggi | Di mirarmi nel volto? onde paventi? | Ond'è il subito orror? e chi ti tronca | Le voci? », ecc. Poichè Almerigo alla fine s'adira, e scaccia il supposto giovanetto, che, turbandosi tanto ed ostinatamente tacendo, parve rimproverargli come un orrendo delitto l'amore, interviene Formindo (sc. 3.ª) ad assicurargli che il gentil garzoncello non si turbò di sdegno, ma di pietà. Esso — dice Formindo — certo pensava alla povera Rotilda invano amante, invano aspettante, laggiù, in Ispagna, lo sposo; nè volle far colpa al suo re d'essere tanto innamorato da sagrificar tutto all'amore. Una tal passione non disdice agli eroi più sublimi: « I Cati, I Fabi, i Gracchi, i Massimi, non ch'altri, | Ma, nati a' scettri, i decantati Augusti | Serviron

Stile del « Almerigo .

dame »! Ecco qua preannunziata la *galanteria* degli eroi della tragedia pseudo-classica francese del gran secolo: quella *galanteria* che, più tardi gl'Italiani, immemori di tante cose da essi ad altri insegnate, detesteranno come una specie di lue gallica contaminante la severa purità della tragedia!

Io non posso dilungarmi ad esporre l'avviluppato intreccio dell'*Almerigo*, ma non posso passar sotto silenzio l'ultra-*compassionevole* scioglimento dell'ultra-amorosa tragedia, e devo darne succintamente qualche idea. Elvira, che ha conosciuto l'esser vero di Almerigo, e lo ama, e sa di essere destinata dal padre in isposa al re di Persia, si duole e si consiglia con Estilla, « amica e cognata ». Le due fanciulle decidono di fuggire (A. IV, sc. 5.ª), mentre Rotilda, la quale, non veduta, assiste al lor colloquio, si fa innanzi (sc. 6.ª) e (con che intenzioni, non si capisce) s'offre loro compagna e aiutatrice in quel disegno. Intanto anche Almerigo ha deciso di fuggire, forse proponendosi di raggiungere la cara sua Elvira; ma i racconti dei due *Nunzi*, che occupano tutto il V atto, sono poi pieni d'orribili sorprese. Che accade infatti? Nel buio della notte, mentre Almerigo tenta d'uscire dal palazzo, intravvede tre persone che sembrano volergli attraversare la via. Mette mano alla spada, e, senza sapere chi colpisca, abbatte prima Rotilda, poi Estilla, che cadono subito morte, indi Elvira! Mentre vibra quest'ultimo colpo fatale, un raggio di luna sprigionatosi dalle nubi, rischiara il volto d'Elvira: egli la riconosce, ma troppo tardi; onde « Fu ferit'ella, ed ei sentì la doglia... | Stordì, ammutì, insensossi, immarmorossi, | E cadde sotto il peso della doglia ». La soave Elvira non sente il dolore della sua piaga mortale, e solo pensa a consolare l'amante: « Dolce mio ben, con troppa doglia | Mi paghi di lievissima ferita. | Lieve è la piaga, e, se mortale fosse, | Ferito hai cosa tua: deh, ti consola, | Chè ancor morrei per la tua man beata ». Eh sì! ci vuol altro perchè Almerigo si dia pace; egli smania, sviene e rinviene un gran numero di volte, finchè giunge la *Nutrice*, e fa trasportare Elvira, ancor viva, nelle sue stanze. Intanto alcuni *giovani francesi*, seguaci di Rotilda, s'impadroniscono d'Almerigo per esporlo nel *serraglio*, dove intendono di farlo sbranare dalle belve. Amurate, destatosi al rumore, ond'è ormai piena tutta la reggia, ratifica la condanna pronunciata dai *giovani francesi*, e comanda che « a danno d'Almerigo siano sferrati tutte le fiere e mostri ». Sennonchè le fiere (fosse

paura o pietà del fortissimo e sventurato eroe) non l'assalgono, non l'addentano; e allora Amurate, sitibondo di sangue e di vendetta, si slancia su di lui, che non oppone resistenza, gli strappa gli occhi, lo mutila e lo strazia con bestiale furore. Frattanto Elvira, che non è ancora morta, raccoglie le poche forze rimastele per accorrere dove si svolge la truce scena, e giunge a dare ad Almerigo e a ricevere da lui un ultimo amplesso. « Ma il re « (Amurate), » che tra l'orror travide il lieto, | Lor disgionse e lor tolse | Poter (strana empietate, Chi negò questo mai?) | Poter morire uniti; | E l'un quinci a le tigri, | E l'altra espose a le pantere » Così, con la descrizione d'un nefando pasto di belve, finisce la tragedia dello Zinano, il quale del romanzesco, del galante, del tenero e dell'orrido schiuse e mescolò, nell'*Almerigo*, con singolare intemperanza, tutti i rivi.

Posizione storica dell'« Almerigo ».

A qual tipo appartiene cotesta tragedia? Al Bozzelli parve di poter discernere in tutta la produzione tragica del cinquecento due indirizzi diversi, segnati l'uno dal Trissino, l'altro dal Giraldi (corrispondenti, press'a poco, ai due tipi, il greco ed il senechiano, che servirono più tardi di base, e servono ancora, ad una classificazione dei prodotti tragici della seconda metà del secolo XVI): ma lasciando stare il Trissino, con cui lo Zinano non ha nulla che vedere, dove trovar nel Giraldi tanto impero dell'elemento amoroso, tanto pateticume romanzesco, quanto ne abbiamo nell'*Almerigo?* D'altra parte, se il Giraldi aveva incominciato con l'*Orbecche*, finì, come abbiamo veduto, col concedere assai spesso agli spettatori la consolazione del lieto fine, escluso di regola da tutti i tragici della fine del cinquecento. Meno ancora è facile assegnare il posto che spetta all'*Almerigo* e ad altre tragedie del medesimo tempo e del medesimo stampo, dividendo gli autori del secolo XVI — come, specie dopo il Bilancini, fecero molti — in seguaci dei Greci e in seguaci di Seneca. Trovate, se vi riesce, nell'Almerigo, o in parecchie altre tragedie congeneri, qualche cosa che richiami la fisionomia, il colorito, le situazioni, i motivi drammatici (il meccanismo esteriore qui non conta) di tragedie greche o latine. Effettivamente negli ultimi decenni del cinquecento parecchi elementi nuovi penetrarono nella nostra tragedia classica e ne alterarono l'indole; ma il principale di cotesti elementi è l'amore. Il dramma resterà classico nelle forme, ma nella sostanza diventa moderno. La tragedia antica serve ancora di

modello e spesso anche di fonte; ma nel vecchio modello si getta anche della materia nuova, e dalla vecchia fonte si trae qualche cosa d'accessorio, che non s'accorda col resto: come — meglio che altrove — può scorgersi nel *Torrismondo*.

La celebre tragedia del Tasso è così nota, che io sarò scusato se ne discorrerò con la brevità impostami dall'economia di questo volume.

Il cinquecento — come già abbiamo veduto — ci diede tragedie di svariatissimi soggetti, e derogò anche talvolta, per eccezione, alla regola di far agire in tragedia soltanto persone illustri per fama, o per alto grado: ricordo *Il soldato* del Leonico e *L'Annegata* dell'Infiammato delle donne. S'ebbero tragedie sacre, come *La morte di Cristo* del Lega, e tragedie bibliche, come l'*Oloferne* dell'Alberti e l'*Erodiade* del Marzi: si pose la scena in diversissimi e lontanissimi paesi, ma nessuno, prima del Tasso, la pose mai tra le fredde brume del nord. Varietà di soggetti.

È ormai noto d'onde il Tasso derivasse quel tanto di erudizione scandinava ch' egli sparse in un de' suoi dialoghi (*Il Mesaggere*) e nel *Torrismondo;* ma se Olao Magno, con la sua *Tabula terrarum septentrionalium* e con l'altra sua opera *De gentibus septentrionalibus,* gli suggerì nomi di luoghi e di persone, la favola del *Torrismondo* si compose tutta delle imaginazioni romanzesche, di cui era fertile la fantasia del Tasso, e di consapevoli reminiscenze classiche; poichè non v'ha dubbio che Torquato si propose d'imitare l'archetipo della perfezione tragica, l'*Edipo* sofocleo, riuscendo ad una contaminazione dell'antico col nuovo, in cui i vestigi del primo s'alterano e si confondono stranamente. Il « Torrismondo ».

Le ninfe avevano predetto al re dei Goti che la figlia di lui, Rosmonda, sarebbe stata cagione della morte del fratello Torrismondo: perciò il re, sollecito di preservare da tal fato il figliuolo, decise di prevenire il destino, inviando di nascosto la bambina in Dacia, e sostituendo ad essa (perchè alla regina ed a tutti la cosa restasse meglio occulta) una figlioletta della nutrice di Rosmonda: e cotesta supposta Rosmonda venne educata nella reggia di Gotia come sorella di Torrismondo. Ma il destino non lo si elude! La vera Rosmonda, mentre per mare era trasportata in Dacia, fu presa dai corsari. Questi la diedero poi ad Araldo, re di Norvegia, che non avendo prole femminile sua propria, accolse volentieri la pargoletta, e l'adottò per figlia, chiamandola Alvida. Molti anni appresso accadde che L'antefatto.

Germondo, principe di Svezia, sentisse vaghezza di partecipare ad una giostra bandita da Araldo; ma poichè tra Svezia e Norvegia durava inimistà secolare, egli si presentò in lizza a visiera calata, combattè, vinse e partì sconosciuto, dopo aver ucciso il figlio stesso d'Araldo e dopo aver ricevuta sull'elmo, dalle mani d'Alvida, la corona promessa al vincitore. In seguito, Germondo, che, mortogli il padre, era divenuto re di Svezia, cercò di concludere stabile pace colla Norvegia e di ottenere da Araldo in isposa Alvida, della quale erasi perdutamente invaghito il giorno della giostra. Ma ostinandosi Araldo a ricusargliela, Germondo pensò di ricorrere a un fidato amico, che richiedesse per sè in moglie Alvida, e, ottenutala, gliela consegnasse poi vergine intatta. Cotesto amico, cotesto fratello d'armi, col quale, « Giovine anch'egli e pur di gloria ardente », aveva corso il mondo in cerca d'avventure, e aveva veduto sin « gli ultimi Biarmi... e quel sì lungo giorno | A cui succede poi sì lunga notte » nelle solitudini polari, era Torrismondo, divenuto a sua volta, dopo la morte del padre, re di Gozia. Torrismondo non seppe ricusare all'amico il singolar servigio di cui venne richiesto: veleggiò per la Norvegia, ottenne senza contrasto da Araldo la mano d'Alvida, e partì con essa, dicendo che il matrimonio doveva esser celebrato e consumato solo in Arana, capitale della Gozia. Suo fermo proposito per certo era di mantener la promessa fatta a Germondo: ma l'uomo propone e il destino dispone: una tempesta getta la nave su di una spiaggia deserta: Alvida e Torrismondo sono costretti a cercar ricovero sotto una medesima tenda; i taciti inviti d'Alvida, a cui fino allora Torrismondo aveva resistito, qui diventano più forti e insidiosi; la solitudine, le tenebre, il contatto dei corpi aggiungono nuovi stimoli ai mal repressi sospiri della giovane: essa crede d'abbandonarsi allo sposo; egli dimentica l'amico; e così il destino si compie.

L'azione. Ma i giorni che seguirono non furono lieti come quella notte d'ebbrezza: da venti giorni ormai Alvida e Torrismondo sono giunti in Arana, e l'una vive struggendosi nel desiderio delle nozze inesplicabilmente procrastinate, e nei mille sospetti in cui l'ha piombata il contegno di Torrismondo, che la sfugge, che accanto a lei rabbrividisce e si turba; l'altro si consuma nell'orrore di sè, nel rimorso d'avere rotta fede all'amico. Questa è la situazione dei due personaggi al cominciare del dramma (A. I, sc. 1.ª e 2.ª). Quando poi un *Messaggero* gli annunzia im-

mmente l'arrivo di Germondo (A. II. sc. 1.), Torrismondo vieppiù si turba: ma lo sorregge ancora una lontana speranza suggeritagli dal *Consigliere* (A. I. sc. 2.ª): che Germondo s'acconcontenti di cedergli Alvida, e di prendersi in cambio Rosmonda. Sennonchè costei, la quale sa da molto tempo di non essere sorella di Torrismondo, e l'ama d'altro amore che di sorella, vagheggia di seppellire le infelici sue fiamme in un chiostro, e di malavoglia si dispone, per pura obbedienza, a piacere a Germondo (A. II. sc. 3.ª e 4.ª). Però a un tratto, avendo pensato quanto disonesto sarebbe per lei l'assecondare l'altrui disegno d'impalmarla a Germondo, di cui non è degna nè per nascita nè per affetto, esprime il proposito di rivelare l'esser suo, fino allora a tutti ignoto, e di rinunziare a que' doni della fortuna di cui fino allora aveva goduto: « A che più tardo? | A che non lascio le mentite spoglie, | E la falsa persona, e il falso nome? » (A. III, sc. 2.ª). Essa però *tarda* ancora alquanto: sicchè il *Consigliere* (il quale s'era già doluto che a lui fosse toccato il non facile incarico — A. III, sc. 1.ª), ha tempo di fare a Germondo la scabrosa proposta di rinunziare ad Alvida e d'accontentarsi di Rosmonda (A. IV, sc. 1.ª). Contro ogni aspettazione Germondo ascolta assai pazientemente tutte le lunghe e un po' sibilline considerazioni filosofiche e politiche con cui il *Consigliere* procura di disporlo al cambio; e — forse perchè non ha ben capito di che si tratti — non ricusa di acconsentirvi; quand'ecco che Rosmonda, mandando ad effetto il suo divisamento, senz'ambagi, senza preamboli, dice a Torrismondo, che l'ha sempre considerata sorella: « O Re, son vostra serva; | E vostra serva naqui, e vissi in fasce » (A. IV, sc. 3.ª). Torrismondo apprende come cotesta Rosmonda fosse stata sostituita all'altra, sua vera sorella, che il padre aveva fatta trasportare dal servo Frontone « in lontane parti ». Dove? Viveva essa ancora? Torrismondo vuole interrogare l'*Indovino* (A. IV, sc. 4.ª) e poi Frontone (sc. 5.ª), dalle cui risposte ei resta turbato; indi un *Messaggere*, venuto di Norvegia ad annunziare la morte d'Araldo aggiunge l'ultima certezza all'orribile realtà: Torrismondo si riconosce, oltre che fedigrado verso l'amico, incestuoso. L'atto V serve solo a narrare e a lamentare la doppia inevitabile morte d'Alvida e di Torrismondo.

L'imitazione dell'*Edipo tiranno* (ricordato da *Il re Torrismondo* anche nel titolo) s'appalesa nel dato etico fondamentale della tragedia tassesca, che vorrebbe essere l'ineluttabi- Il « Torrismondo » e l'« Edipo »

lità del destino; nella natura specifica dell'errore a cui dal destino l'eroe è condotto: l'incesto; e più particolarmente nelle circostanze e ne' mezzi dell'agnizione che avviene nel IV atto L'*Indorino* e il Frontone del Tasso stan lì a rappresentare (non dirò bene, ma certo evidentemente) Tiresia e il *Pastore* di Sofocle. Ma benchè in ciò e in altre parti ancora — come. p. es., in parecchi concetti e sentenze— il *Torrismondo* ci richiami l'*Edipo*, quale enorme distanza — non solo di pregio, ma pure di colorito — tra l'esemplare e la riproduzione tentata con la materia di un romanzo mezzo d'avventure e mezzo di passione e di sentimento!

Valore del « Torrismondo ».

Il *Torrismondo* — disse il Carducci — « non è un portento »; nè si sarebbe — io credo — avvicinato al *portento* nemmeno se il Tasso, invece di compierlo nel tardo autunno dell '86, l'avesse compiuto nella radiosa estate del '73, dopo il primo lieto successo dell'*Aminta*.

Le due redazioni

La prima idea della tragedia rimonta infatti a quel tempo: e appunto allora il Tasso ne stese un atto e due scene, intitolandola *Galealto re di Norvegia*. Paragonando quel frammento del *Galealto* al *Torrismondo* appare manifesto che, tranne nei nomi de' personaggi, nell'aggruppamento delle scene in atti, e nel numero de' versi, i due testi si corrispondono in tutto. Identiche le situazioni, identici i concetti, identica la successione delle scene: diversa solo, qua e là l'espressione. Maggior sobrietà nel *Galealto* (non però costante: chè se nel *Torrismondo* il Tasso tende ad ampliare il primo testo, talvolta anche lo sfronda, come può vedersi paragonando la sc. 3.ª dell'A. I del *Galealto* con la 1.ª dell'A. II del *Torrismondo*, che si corrispondono) e, con minor enfasi, forse qualche maggior vivezza; ma, in fondo le differenze sono minime: e poichè le corrispondenze sostanziali fra i due testi sono continue, è lecito concludere che nemmeno dal solo vero poeta del secolo XVI che abbia tentata la tragedia, e nemmeno da lui nel miglior fiore della sua vita, sarebbe uscito un *portento*. Questo si era veramente destino!

Destino della tragedia italiana.

Destino non inesplicabile del resto. Basta solo pensare alla necessaria sterilità di un'arte, che, pur spaziando liberamente nella ricerca de' soggetti, s'era interdetta ogni libertà di forme, e s'era condannata al doppio giogo dell'imitazione e delle regole.

Discussioni teoriche sulla tragedia.

De' molti dibattiti che si son fatti intorno a' precetti ari-

stotelici ed oraziani, e ai vari modi d'interpretarli e d'applicarli, io non entrerò qui a discorrere: dal Trissino e dal Giraldi, fino allo Speroni, al Castelvetro, al Patrizi, al Minturno, a Giason de Nores, che s'acquistò grandissima autorità specialmente col *Discorso intorno a que' principi, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia ed il poema heroico ricevono dalla filosofia morale et civile et da' Governatori delle Repubbliche* (1587), al Summo, al Michieli, al Beni, all'Ingegneri, a Niccolò Rossi, autore di certi notevoli *Discorsi intorno alla tragedia* (usciti nell'ultimo decennio del secolo XVI, che fu il più ferace di dispute intorno all'arte del coturno) dei quali, benchè abbiano qualche importanza, oggi si tien poco conto nelle storie letterarie; ecc., la storia delle teorie e delle controversie intorno alla tragedia è lunga, ma non troppo varia. Si trattò di concedere maggiore o minor larghezza di libertà a' poeti, si agitarono le questioni oziose od accessorie: le sostanziali non furono nemmeno intravvedute. Chi si sognò mai, p. es., di porsi il quesito se fosse ancora accettabile la ingenua tecnica della tragedia antica? Chi si domandò se la tragedia doveva essere narrazione od azione? Chi s'accorse che la debolezza organica della tragedia rinnovata consisteva appunto nel prevaler della narrazione sull'azione; della narrazione ch'espone i disegni dei personaggi ed i fatti, dall'azione, dai conflitti in cui si svolgono e si palesano con intuitiva evidenza le passioni e i caratteri?

L'arte dei cinquecentisti.

Nelle tragedie del cinquecento nulla quasi mai manca alla compiutezza delle favole; molto o tutto manca alla compiutezza delle persone tragiche. Aristotele aveva detto che può darsi buona tragedia senza costumi (cioè caratteri), ma non senza favola; e i nostri parvero appunto convinti di questo: che trovata ed esposta la favola, il poeta drammatico avesse quasi esaurito il suo còmpito. Da ciò la rudimentale semplicità o l'assoluta mancanza d'ogni analisi psicologica, e la sbiadita fisionomia delle persone tragiche, che rarissimamente assumono concretezza d'individui. Diversi i casi e diversi i nomi, ma indistinte sono l'anime, generiche affatto le disposizioni interiori: sicchè sarebbe possibile trasportare i personaggi d'una tragedia in un'altra o in molt'altre, senza offendere la logica e la verisimiglianza. Tanto poco necessaria pareva l'individualità degli attori, che qualcuno non si curò nemmeno d'imporre dei nomi ad essi, e s'accontentò di designarli pei gradi e gli

uffici di cui son di regola rivestiti nelle tragedie: *re, regina, principe, consigliero, capitano,* ecc., come fece Giuseppe Baroncini.

Se poniamo poi mente alle discussioni che nel cinquecento si agitarono intorno alla tragedia in generale e intorno a qualche tragedia in particolare, vediamo che i più grossi dibattiti si volsero sempre piuttosto intorno alla natura delle favole, che non alla natura dei personaggi. La critica s'appunta di preferenza ai nudi casi, ai successi, alle peripezie, alle agnizioni, alle catastrofi, giudicandone a norma d'esempi concreti o di principi astratti.

Critica ed arte nel cinquecento.

La critica dei cinquecentisti giudica bensì anche dei personaggi, e ricerca, p. es., se abbiano il necessario *decoro,* imposto dal genere, o se si contengano in quel grado di *bontà mediocre,* che Aristotele aveva prescritto; se poi vivano, se spicchino per poderosi riflessi della loro attività interna, se per sè stessi interessino, nessuno dei critici d'allora lo ricerca.

L'atteggiamento della critica di fronte ai fatti artistici è sempre l'indice più sicuro dello stato dell'arte: la quale non dà mai ciò che la critica non richiede. Orbene, i più gravi difetti della tragedia del cinquecento stanno appunto in ciò che alla critica d'allora parve necessario di cercarvi, ed in ciò ch'essa critica non si sognò neppure di richiedervi.

La critica e il « Torrismondo ».

Il *Torrismondo* fu lodatissimo (vedasi, p. es., l'*Argomento* premessovi da Giulio Guastavini) per « la favola inviluppata » così come « la ricerca ne' suoi precetti Aristotele »; fu guardato con meraviglia per quel congegno dell'agnizione preso dall'*Edipo,* e per altre reali o supposte conformità ai modelli e alle regole dell'arte. A nessuno venne in mente di lodare invece quel poco d'umano, d'appassionato, di vivo, di drammatico che qua e là balena nell'animo de' personaggi interpretato dal poeta (si ricordi, p. es., la sc. 1.ª dell'A. I, in cui Alvida manifesta alla Nutrice le sue trepidazioni di sposa invano languente di desiderio amoroso, e l'ansia d'una lunga attesa grave di mistero); nessuno s'accorse che, senza ricorrere a Sofocle, il Tasso avrebbe avuto nella sua favola copiosa materia di dramma; che bastava — senza complicazioni d'oracoli e d'incesti — sviluppare la situazione di Torrismondo, posto tra Alvida e l'amico involontariamente tradito; colorire il carattere di Germondo, anzi dargliene uno, perchè, così com'è, non ne ha proprio nessuno; valersi di Rosmonda, anche senza farne la figlia di una vecchia nutrice; per ricavare da cotesti elementi un dramma tragicissimo, più umano e meno manie-

rato di quello intravveduto dal buon P. A. Paravia, di cui al Carducci piacque riferire il disegno.

A nessuno diede ombra nel *Torrismondo* quell'eterno andirivieni sconclusionato dei personaggi, i quali entrano in scena più per intrattenere il pubblico, che per altra necessità, e, finito il monologo o il dialogo, se ne vanno, solo per lasciare il posto ad altri. A un'arte di sceneggiare più logica e verisimile, non si pensava nemmeno. Nessuno rimproverò al Tasso di non aver trovato altro mezzo di far parlare i personaggi — in maniera che palesino i loro affetti, i lor disegni, le loro speranze, i loro dolori, l'anima loro insomma — se non i monologhi o i dialoghi coi consueti attori subalterni. Alvida parla di solito colla *Nutrice*, Torrismondo col *Consigliero*: Torrismondo e Germondo non s'incontrano sulla scena che per iscambiarsi dei complimenti: nella scena culminante, in cui Germondo potrebbe e dovrebbe assumere aspetto e importanza di personaggio drammatico, allorchè gli si propone di rinunziare ad Alvida, egli ha per interlocutore il *Consigliero* medesimo; ma, così facendo, il Tasso seguì un costume che si può dire costante nel nostro teatro tragico del cinquecento, dove i personaggi subalterni e i *confidenti* (quei noiosi *confidenti*, di cui poi rimproverammo l'abuso ai Francesi) diventano, senza necessità vera, personaggi indispensabili.

Abbiamo ormai veduto quali, su per giù, sieno state le sorti della nostra tragedia nel cinquecento. Di svolgimento fecondo e di progresso organico non si può parlare. In circa ottant'anni, quanti ne corsero dall'età della *Sofonisba* all'età del *Torrismondo*, variarono i soggetti, gli stili, i metri; s'ebbero tragedie a coro stabile o mobile; divise o non divise in atti e scene; di lieto o di non lieto fine; s'allargò o si restrinse l'uso delle sentenze; prevalsero, col tempo, i viluppi romanzeschi, spuntarono le sentimentalità galanti, dilagarono le atrocità, si tentarono favole vecchie e favole nuove; ma di poco variò la tecnica in ciò ch'essa ha di più essenziale: il dramma seguitò a procedere monotono e lento per via di racconti; i personaggi drammatici rimasero figure dagli incerti contorni, senza rilievo di lineamenti morali, senza profondità di significazione umana: esseri o falsi o vuoti.

Svolgimento della tragedia dal Trissino al Tasso.

Anche perciò la fortuna della tragedia in Italia non accenna a crescere nemmeno in questi estremi anni del cinquecento in cui pur si nota un certo incremento nella produzione tragica

La fortuna della tragedia e i mezzi materiali della rappresentazione

Altre cause concorsero poi ad ostacolare la fortuna della nostra tragedia. Notava l'Ingegneri (nel suo discorso *Della poesia rappresentativa*, già varie volte citato) che « la scenica poesia » non era mai stata tanto in fiore come sullo scorcio del cinquecento, perchè mai s'eran veduti così dilettarsene tanti « cavalieri e principi ». Però non si creda che alla tragedia giovasse cotesto cresciuto trasporto pei piaceri del teatro. Già in parecchie dediche premesse a tragedie di quel tempo si nota la scarsa speranza degli autori che le loro opere fossero mai rappresentate: e l'Ingegneri ci attesta che tutto il favore delle Corti e dei privati signori era riservato ai drammi pastorali; anzi, « se le pastorali non fossero *state*, si pote*va* dire poco men che perduto l'uso del palco » (p. 483).

Agli « spettacoli maninconici » delle tragedie « malamente si accomoda*va* l'occhio disioso di dilettazione. Alcuni, oltre a ciò, le stima*vano* di triste augurio, e quindi poco volentieri spende*vano* in esse il denaro e il tempo ». Aggiungasi che le tragedie « come imitazioni di azioni reali e di regie persone », richiedevano troppo suntuosi apparati, e le « borse reali » non si aprivano volentieri a sì grosse spese; mentre i drammi pastorali, richiedendo, co' più modesti apparati, assai minore dispendio, davano tanto maggior diletto.

Sugli scarsi teatri pubblici i comici non recitarono allora tragedie, se non quando, per caso, qualche munifico signore li sovvenne. Così la prima tragedia rappresentata pubblicamente a Venezia, dalla *Compagnia della Calza*, nel primo teatro pubblico ivi eretto in legno da Andrea Palladio, nell'atrio del monastero di S. Maria della Carità (1565), fu l'*Antigono* di Conte da Monte; ma l'insolito avvenimento potè compiersi unicamente per la liberalità dal patrizio Giovanni Pisani.

Magnifici spettacoli tragici diedero gli Accademici Olimpici di Vicenza nel lor famoso teatro, e specialmente solenne fu la rappresentazione dell'*Edipo* del Giustiniani (1585). Gli attori in quella tragedia non sono più di nove; ma comparvero sul palco 108 altre persone; 15 delle quali (questo numero era determinato per regola) formavano il coro, l'altre le *Corti*, i seguiti del re e della regina (p. 531-32). Poichè come l'Ingegneri ci dice, era generalmente convenuto che re e regina non potessero mostrarsi in palco se non con manto, scettro e corona, e in tutto lo splendore della regalità, come quei tempi fastosi erano disposti a concepirla. Vero è, soggiunge l'Inge-

gneri, che i principi non indossano tutti i giorni gli abiti di cerimonia, nè portan sempre le insegne del loro grado, nè vanno attorno a tutte l'ore accompagnati da lunghi stuoli di cortigiani: ma sulla scena non potrebbero mostrarsi altrimenti: perchè la tragedia dev'essere maestoso spettacolo, a cui conviene ogni forma di grandezza e di magnificenza. Nemmeno si potrebbe tollerarvi un re piccolo, mingherlino, brutto o difettoso nella persona; i re, in natura, non sono tutti nè colossi nè Adoni, ma i re da tragedia non possono essere che belli ed aitanti ed aiutarsi a parer tali con l'arte (p. 528).

Magnifica del pari richiedevasi la decorazione della scena che ordinariamente mostrava la prospettiva d'un palazzo reale scintillante di luce (p. 526): e a cotesto sfarzo gli spettatori erano così assuefatti, che senz'esso non avrebbero saputo imaginarsi tragedia. Giovi riferire, a questoproposito, i primi cinque versi del prologo della *Delfa* di Cesare Della Porta: « Al pomposo apparato e a la superba | Scena, ch'al lampeggiar di tante faci, | D'ampio tetto real s'alza in sembianza, | So che tragico caso argomentate: | E v'apponete, spettatori illustri ». A noi adesso tutto quel ricco *apparato* parrebbe probabilmente una miseria, e, anche a farlo più splendido, non ci costerebbe gran che. Allora invece l'arte d'illudere l'occhio con pochi metri quadrati di tela o di carta era ancora bambina: le scene si costruivano in gran parte di legnami, si coprivano d'intonachi e di stucchi, si rischiaravano a lume di candele di cera: non c'erano i vestiaristi che per pochi soldi fornissero orpelli, damaschi e velluti di cotone a iosa: e perciò la rappresentazione d'una tragedia era un'impresa seria, quasi rovinosa. Così, per dare un esempio del principio del seicento, ma che vale anche per la fine del cinquecento, l'*Erode re di Giudea*, che, stando alle *Memorie* del Pallavicino (Ediz. Daelli, I. 127), fu recitato a Roma « pubblicamente . . . con grande applauso » nel 1602, tardò ad essere esposto finchè, facendosi « danari da ogni banda », non si riuscì a mettere insieme i 3000 ducati (egregia somma, specie a quei tempi), che, secondo documenti testè raccolti da V. Santi, si spesero in quello spettacolo.

Anche le difficoltà materiali ed economiche poterono dunque influire a rendere magra e stentata nel cinquecento la vita della nostra tragedia: e il tenerne conto non mi sembra inutile.

CAPITOLO QUINTO

Il Seicento.

Il seicento continua il cinquecento.

Col seicento non incomincia un'età nuova per la tragedia italiana; la cui storia, esterna ed interna, seguita a svolgersi come continuazione e, in parte, ripetizione della storia di essa nel secolo XVI. Se v'ha esempio da cui risulti chiaro che le partizioni storiche non corrispondono alle partizioni del calendario, gli è appunto questo nostro.

La tecnica invariata. Idee del Gessi.

Alcuni autori infatti (come il Giusti, noto più specialmente per l'*Irene;* come il Liviera; come Agostino Dolce, autore della sentenziosissima *Almida;* come molt'altri che, in parte, ricorderemo tra poco) vivono e scrivono a cavaliere dei due secoli, che si danno la mano; l'estremo dell'uno si lega e si confonde così intimamente col principio dell'altro, ch'è impossibile segnare qualsiasi confine. Bisogna guardare la tragedia del seicento nel suo vario complesso, per accorgersi ch'essa differisce, almeno per qualche tratto, dalla tragedia del cinquecento; ma non così però che appaia cosa del tutto diversa, affatto indipendente dagli avviamenti e dagli esempi — antichi o tardi, comuni o sporadici — dell'età precedente. Quella, p. es., che suol chiamarsi la tecnica — elemento d'arte importantissimo — rimane nel più dei casi invariata. *Nunzi* e *messi* non scompaiono; benchè compaiano forse un po' men frequentemente che per lo innanzi. In certa *Lettera responsiva* aggiunta ad una sua tragedia, che citerò più oltre, un senatore bolognese, Berlingiero Gessi, dava anzi come precetto, o come consiglio, di escluderli: « Fuggasi d'introdur nunzi, araldi o messi, che portino avviso o racconto; ma siano i personaggi stessi dell'opera a cui tocchi verisimilmente l'ufficio di quel racconto o di quell'avviso »; però eravamo ormai — quando il senatore bolognese così diceva — nel 1665. Intanto *nutrici, camerieri,*

segretari, consiglieri, capitani, ecc. seguitarono — anche dopo il '65 — a chiacchierare, sermoneggiare, narrare a perdifiato. I racconti dilagano; e d'altra parte gli avvenimenti complicatissimi o mostruosi, che formano la tela di tante tragedie secentesche — volendo rispettate le unità di tempo e di luogo — non si sarebbero potuti esporre che per via di racconti. Però anche quello che più facilmente ed efficacemente avrebbe potuto rappresentarsi in azione, si adagia nel pigro letto della forma narrativa. Qualche tragedia la quale pare avviarsi altrimenti (p. es., *Il Re Artemidoro* di Vincenzo Panciatichi, che incomincia con una scena insolita, abbastanza viva, cioè l'ingresso in Sira d'Artemidoro « trionfante », il quale si trae dietro, cogli altri prigioni fatti in Lidia, il re Creso e la regina Orinzia) procede poi lenta e fredda di racconto in racconto. E basti vedere di cotesto infelicissimo *Re Artemidoro* il quinto atto, da cui sono eliminati tutti i personaggi attori.

Prologhi, ombre e divinità infernali.

L'antefatto, quando non è esposto nella 1.ª scena tra uno dei personaggi principali e uno dei personaggi subalterni, è riassunto (e ciò accade assai spesso) nel prologo separato dall'azione e recitato da un'ombra, che, di solito, chiedendo ed aspettando d'essere vendicata, intanto, per uso degli spettatori, rammenta le passate vicende, riepiloga complicate storie di usurpazioni, d'incesti, di tradimenti, di stragi, non sempre facili a capirsi negli arruffati racconti. Le ombre escono dall'abisso o sole o accompagnate dalle solite deità e dai soliti mostri infernali. Sola, p. es., compare l'ombra d'Amiclate, « re di Cappodocia e d'Armenia », nel prologo della *Regina Ilidia* di Francesco Vinta (1605), a lagnarsi della perfidia del cognato Artenoto « re dell'Asia », che per toglierli quella parte dell'Egitto, ch'eragli dovuta, gli concitò contro Armelio « re di Pamfilia », dal quale Amiclate fu ucciso in battaglia insieme col figlio Eleno d'un medesimo colpo di lancia. Invano perciò Artenoto si rallegra delle nozze imminenti della figliola Ilidia con Armelio, chè la vindice ombra d'Amiclate non gli consentirà d'essere felice, e grida: « Entriam ne l'empia reggia, e nosco venga | E Megera et Aletto et Ira e Morte » ! Nella catastrofe che poi succede (perchè Ilidia, destinata dal padre ad Armelio, è ormai, più che amante, sposa di un'altro (di Gerindo « favorito del re Artenoto »), l'Ombra e le Furie, ch'essa chiama al soccorso, non hanno una notevol parte, anzi non ne hanno nessuna: tutto ciò che accade poteva benissimo

« La Regina Ilidia » del Vinta.

accadere anche senza il loro intervento; ma non importa: l'uso stabilito dai cinquecentisti, dietro gli esempi di Seneca nell'*Agamennone* e nel *Tieste*, continuava, e al terror tragico doveva, secondo il gusto dei più, concorrere un po' anche l' Inferno.

L'Arcinda del Cappello.

Le Furie invocate dall'ombra d'Amiclate funesteranno, poniamo, la reggia d'Artenoto, ma non funestano almeno la vista degli spettatori; poichè, nella tragedia del Vinta, non rispondono, sbucando dall'abisso, agli scongiuri d'Amiclate. Altrove invece esse compaiono sulla scena e vi si fermano a lungo. Cito ad esempio (e questo solo basti) l'*Arcinda* di Filippo Cappello (1614), che non ha prologo separato, perchè tutto il I atto serve di prologo. Son tre scene: nella 1.ª Sacripante « imperatore dei Parti » si sfoga in lamenti ed in imprecazioni contro il figlio Corcinto, che l' ha ucciso, e contro la moglie Barcinia che s'è data ad amoreggiare col « Segretario »; nella seconda Plutone, la Discordia e le Furie decidono di far le vendette del povero Sacripante; e nella terza Plutone e la Morte prendono tra loro gli ultimi concerti sulla bella festa apparecchiata a Corcinto, a Barcinia, al Segretario ed anche ad altri che delle disgrazie di Sacripante sono meno colpevoli.

Necessità di studiare la tragedia del seicento.

Tutto ciò non è cosa nuova; nè soltanto ciò — come vedremo — è vecchio nella tragedia del seicento: ma s'essa somiglia spesso tanto — nei procedimenti, nei congegni, ne' soggetti, ne' motivi drammatici, nell'intonazione, nei metri, ecc. — a quella del cinquecento, sarà lecito dispensarci dallo studiarla?

La storia della tragedia italiana del secolo XVII è intanto la meno conosciuta. Grava sulla letteratura di quel secolo un'antica maledizione; e più grava sul suo teatro. Tra le accuse mosse al seicento una delle più comuni fu questa: d'avere — come dicevasi un tempo — abbassato, corrotto e abbandonato il coturno. La produzione tragica del seicento fu sommariamente giudicata, se non scarsa, cattiva in confronto di quella dell'aureo cinquecento; ed anche ai critici esenti dai sacri orrori degli Arcadi pel secolo delirante, cotesta produzione tragica non parve degna di lunga considerazione. Gli storici della nostra letteratura e del nostro teatro ne discorsero un po' tutti, ma sempre nel modo assai sbrigativo che tennero, ad esempio, per citarne due soli assai lontani e assai diversi l'uno dall'altro, il Tiraboschi ed il Klein.

Il dotto e savio gesuita, quando giunge finalmente a trattare dei tragici secentisti, ne ricorda di mala voglia alquanti

« fra mille, che pur potrebbersi nominare, se tale fosse il lor pregio, che l'Italia potesse andarne lieta e orgogliosa »; e compiuta la breve enumerazione, arida e nuda, par che tragga un profondo respiro di sollievo: l'ingrato suo compito era finito!

Il Klein, a cui nessuno potrebbe mai rimproverare di procedere troppo spiccio, assolse la materia in sole cinquantotto pagine (una vera miseria, rispetto allo sviluppo da lui dato ad altre parti della storia del teatro italiano), considerando appena sette autori ed otto opere delle quali due non sono poi, a rigor di termini, vere tragedie. Eppure, a voler essere giusti, bisognerebbe riconoscere che in fine la produzione tragica nostra del seicento, malgrado tutti i suoi difetti, non fu poi, nell'insieme, tanto più infelice di quella del secolo precedente, mentre fu tanto più copiosa e più varia.

Fortuna della tragedia nel seicento

Certo la copia non significò rigoglio di vita e cresciuto favore: anzi, se stiamo al Riccoboni, intorno al 1620 la tragedia scomparve dalle scene italiane: ma quando mai vi aveva essa effettivamente signoreggiato? Già gli ultimi cinquecentisti si lagnano dell'abbandono totale in cui le tragedie erano lasciate: ne scrivono, ma — come dicono le loro prefazioni e le loro dediche — con poca speranza di vederle rappresentate. Il Giraldi erasi sforzato di conciliare il pubblico cogli spettacoli tragici, concedendogli il contentino del lieto fine, e non v'era riuscito: i più antichi non avevano nemmeno presunto di scrivere pel pubblico: e la tragedia, dal più al meno, rimase per tutto il cinquecento allo stato creatole dalle sue origini puramente letterarie: fatica di letterati pei letterati, e al pubblico poco famigliare e poco accetta.

Antipatia costante del pubblico. Un prologo dell'Ansaldi.

Come il Giraldi erasi ingegnato in alcuno dei suoi prologhi di sostenere le ragioni, di decantare il pregio e la bellezza della tragedia, così qualche secentista si provò a spiegare in versi quali diletti e quali utili ammaestramenti essa era capace di dare. P. es., la *Zenobia regina d'Armenia* di Giovanni Antonio Ansaldi — rimasta inedita e forse mai rappresentata — è preceduta da alcuni quaternari, in cui quel favorito di Carlo Emanuele I faceva dire a Melpomene, per giustificar la non gradita comparsa della severa e mesta Musa nella gioiosa Corte savoina: « Da le greche contrade, ove si mira | Erger del sacro Pindo il capo altiero, | Per *non usato* e lucido sentiero | Chiaro desio di gloria a voi mi tira .... | Or qui son giunta ove fra gioia e festa, | Veggio volar, veggio scherzar gli

Amori: | Nè l'alta oscurità de' miei dolori | A voi cosa può dar che non sia mesta. | Ma se poi delle tenebre gli albori | Sembran più cari, e s'eclissato sole | Più lucido e più bello apparir suole, | Per breve pianto apparecchiate i cori . . . | Quella son io che lacrimosa e pia | Cerco ne' petti altrui destar virtute: | Insegnando del mal cura e salute, | Per la strada del ciel segno la via ». C'era bisogno dunque di persuadere la gente che la tragica seccaggine del *breve pianto* (o del lungo sbadiglio) poteva giovare, se non per questa, almeno per l'altra vita, e c'era bisogno d'indur la gente a sorbirsi una tragedia come s'ingoia una medicina disgustosa, ma salutare!

Aumento della produzione tragica. Però nulla impedì che sul principio del seicento (pur non mutando in meglio, e magari peggiorando le condizioni — rispetto al pubblico — in cui la nostra tragedia s'era sempre trovata) la *produzione* crescesse, senza rapporto alcuno con la *richiesta*, e malgrado la formidabile concorrenza che, oltre il dramma pastorale, cominciava già a farle l'opera in musica.

Perchè si moltiplicano i tentativi. Ma — come ho avvertito nel capitolo precedente — il numero delle nuove tragedie accennò a crescere di continuo negli ultimi decenni del cinquecento; poichè appunto in quegli anni cominciava a farsi sentire ai nostri letterati la vergogna, quasi il rimorso, che l'Italia fosse ancor priva di buone e vitali tragedie. Angelo Ingegneri, nella lunga lettera premessa alla sua *Tomiri* (1607), diceva a Mons. G. Fosco che, purtroppo, nessuno dei nostri, nemmeno i più noti e i più validi, potevasi fino allora « dar vanto d'aver tocca la mèta di così glorioso arringo », e accennava melanconicamente a certa briosa scrittura d'autore fiorentino, dove era descritta una festa a cui trovansi insieme la Tragedia, l'Epopea, la Commedia, la Lirica, la Pastorale e la Satira; « quest'ultima è levata a danzare dall'Ariosto, la seconda dal Tasso, la terza da Dante (!), la quarta dal Petrarca, la quinta dal Boccaccio (!), lasciando la prima a sedere, sì come quella che non ha ancor ritrovato nella nostra lingua chi meritevolmente l'abbia a pigliar per mano ». Con questa coscienza, i tardi cinquecentisti tentarono e ritentarono, dando nuovo impulso alla produzione tragica — e — dietro a cotesta spinta — il progressivo incremento continuò, sia pure per forza d'inerzia, ne' primi decenni del secolo XVII, con quei caratteri, con quelle note particolari, che già sensibili nell'opere composte sullo scorcio del sec. XVI, spiccano ora meglio ed acquistano decisa prevalenza.

Ho avvertito in qualche tragedia della seconda metà del cinquecento l'apparire tutt'altro che timido e incerto, dell'elemento romanzesco e dell'elemento amoroso; orbene, cotesti due elementi erano appunto destinati a dilagare nel maggior numero delle tragedie del seicento d'argomento profano (e — come vedremo nel capitolo seguente — non in queste soltanto); benchè non mancassero coloro i quali predicarono contro le « tenerezze » sconvenienti alla tragica gravità. L'Ingegneri fu tra questi: e ciò non tolse che alle « tenerezze » indulgesse nella sua *Tomiri* abbastanza, facendo di Ciro un sentimentalissimo innamorato della regina nemica; innamorato di lei *per fama*, poichè egli adora « La sovra umana angelica bellezza, | Vie più che agli occhi, al cor palese e conta » (A. I. sc. 2.ª); e l'adora così disinteressatamente, così cavallerescamente, come Tomiri troppo tardi apprende dalle lettere di Ciro a Mandane, ritrovata poi nel campo, quando a Tomiri non resta che a dolersi di non aver conosciuto in tempo il nobil cuore dell'amante. Importanza il romanzo e l'amore. La « Tomiri ».

Siano antichi o moderni, storici, leggendari o interamente finti i soggetti, il romanzo e l'amore vi si mischiano assai spesso; e quando il soggetto è del tutto finto (il che accade molto di frequente) il romanzo e l'amore non vi mancano mai. Donne guerriere, principi peregrini sotto mentite spoglie in terre lontane, giostre in cui famosi campioni si disputano la mano di qualche bella principessa, duelli di rivali, fughe, tempeste di mare, ratti di corsari, gare di generosità cavalleresca, ecc., sono i consueti ingredienti degli antefatti o delle azioni. Non per nulla i poemi del Tasso e dell'Ariosto (il quale prestò materia tragica anche a qualche Francese della *Pléiade*) servirono più d'una volta di fonte diretta agli autori tragici del seicento, come, p. es., al Bonarelli, che ne trasse il *Medoro innamorato*; al Delfino che ne trasse un altro *Medoro*; a Giovanni Villifranchi, che ne trasse, non delle vere e proprie tragedie, ma delle *favole sceniche* (in tre atti) quali *la cortesia di Leone e Ruggiero*, gli *Amori d'Armida*, la *Fuga d'Erminia* (1600) e la *Sofronia* (1603); al vicentino Lodovico Aleardi, autore di un'*Armida*; all'altro vicentino Francesco Cerati, autore di quattro tragedie (1638): *Arsace*, *Altea*, *Rossane* e *Ginevra*, di cui l'ultima, di lieto fine, perchè termina con le nozze (come porta il *Furioso*, C. VI, st. 1.ª) di Ginevra con Ariadente; e finalmente, a due dei maggiori poeti del secolo, voglio dire il Chiabrera e il Testi. Ingredienti romanzeschi più comuni. Soggetti tratti dal Tasso e dall'Ariosto.

[illegible]

Accadde anche che dal Tasso o dall'Ariosto si pigliassero a prestito, se non i soggetti, almeno i personaggi, come, p. es., si vede nell'*Evandro* di F. Bracciolini. L'autore della *Secchia rapita* aveva tentato una volta la tragedia da giovane, con l'*Errico* (1583) rimasto inedito; ma smise subito il coturno, egli, che forse non si sentì atto a calzarlo per le stesse ragioni per cui poi, nei *Pensieri,* doveva giudicare generalmente poco atti a quell'arte tutti gl'Italiani; l'autore dello *Scherno degli Dei* la tentò invece più volte negli anni maturi; e le tre tragedie che di lui si hanno a stampa non sono le sole a cui pensasse. Ne pensò pure una che doveva avere per eroina Erminia già divenuta moglie di Tancredi, e continuare così il notissimo episodio della *Gerusalemme,* a quel modo che l'*Evandro* (1612) ci dà il seguito della storia di re Norandino (*Furioso,* CC. XVII e XVIII).

Cotesto seguito non ha del resto stretta connessione col principio, anzi non ne ha quasi nessuna. Qui il Bracciolini non fa ciò che fece nel dramma *L'Olimpia,* in cui tutta la materia è presa dall'Ariosto: anzi dall'Ariosto egli non prende che il nome di un personaggio e le memorie di alcuni casi remoti, che appena servono a farcelo riconoscere; chè senza gli accenni a quei casi narrati nel *Furioso,* nessuno ravviserebbe il tenero e cortese Norandino ariostesco sotto la dura scorza del Norandino del Bracciolini.

L'« Evandro ».

Ecco qua l'ordito della tragedia: Norandino, re di Damasco, ha continuato « A bandir sempre ad ogni quarta luna . . | La giostra usata | Per la dolce memoria dell' orrore | Ch' egli ebbe a sopportar nell'empia tana | Ben quattro mesi » (A. I.° sc. 1.a), quando, per amore della dolce sposa Lucina, s'imbrancò nell' armento dell' Orco. Ad una di tali giostre comparve un giorno un cavaliere incognito, di « Fattezze a meraviglia elette e nuove », seducente soprattutto per « Una nobile sua disprezzatura | Che il facea singolar dall'altra gente ». Lo sconosciuto cavaliere partì dalla giostra vincitore e vinto; vinto dalla bellezza di Orontea (anche questo nome è ariostesco), figlia di Norandino; la quale, alla sua volta, rimase conquisa dal valore e dalla grazia del forte e leggiadro campione. Ora costui era Evandro, re di Laodicea, nemico mortale di Norandino. Che importa? Orontea, come tant'altre tragiche fanciulle tratte dal destino a innamorarsi d'un nemico del loro sangue, l'ama egualmente anche dopo averlo conosciuto; tanto più ch'Evandro, amante

riamato di lei, depone gli antichi rancori contro Norandino e cessa di fargli guerra. Ma Norandino è inflessibile nell'odio: egli non acconsentirà mai a concedere all'antico rivale la mano della propria figlia.

Intanto Evandro, per rivedere la sua cara Orontea, che lo aveva invitato a un segreto convegno, si decide a tornare in Damasco, travestito da mercante straniero: e sotto tali spoglie compare per la prima volta sulla scena (A. I, sc. 2.ª), un po' dubbioso — a torto — che l'invito d'Orontea nasconda un'insidia. Orontea non lo tradisce; però i vigilanti sgherri di Norandino lo riconoscono pur sotto le mentite spoglie, lo prendono, e lo traducono al cospetto del loro signore (A. II, sc. 2.ª). Invano qui Evandro confessa la vera ragione della sua furtiva venuta in Damasco: « Io, che stimi | Venir nemico a te furtivo, amante | Vengo e genero tuo, per condur meco | La mia sposa e tua figlia »: Norandino non vuol crederlo: — « Favole di romanzi adorni e fingi, | Come fingi le spoglie »; e men disposto al perdono sarebbe se dovesse credere a cotesta confessione: chè, « Venendo... involatore | La fanciulla reale, anzi impudico | Usurpator di virginale onore ». Evandro avrebbe aggiunte alle mille antiche una più grave ingiuria.

Mentre il feroce Norandino esulta e dichiara d'essere incrollabilmente deciso a punire con la morte il nemico caduto nelle sue mani; mentre deride gli scrupoli del consigliere Nicastro, al quale l'idea d'uccidere Evandro era parsa quasi un sacrilegio (« Paventa il pio Nicastro insanguinarsi | Nelle vene d'un re, pur come Dei | Fossero i regi; e non s'avvede intanto | Che un re, quantunque grande è pur mortale »), Orontea viene a supplicare il padre in favor dell'amante (A. III, sc. 1.ª). Essa recita un troppo lungo e troppo ben architettato discorso, ma non privo di qualche accento caldo e commosso, a cui Norandino risponde semplicemente invitandola a pentirsi del fallo commesso amando Evandro. Ed Orontea, che non è uno specchio di riverenza figliale e di modestia verginale, s'inviperisce a cotesto rimprovero. Chi osa ascriverle a colpa l'amore?... « Deh, come puro parla e saggio avverte | Socrate il casto!... | O Dio, costui che innanzi tempo ha bianca | La chioma e rara, e pien di rughe il volto, | Per aver troppo ogni vigor consunto | Negli immondi piaceri, o Dio, costui, | Che per lasciva avidità trasforma | Sè stesso in irco, e fetido e carpone | Va con le capre il giorno a pascer l'erbe... | A

me, vergine e intatta. | Rimprovera l'amor dunque costui? ». O pietosi affanni sostenuti dal Norandino ariostesco per la fida sposa Lucina, come qui vi profana la lingua d'una *vergine intatta!* Naturalmente Orontea nulla ottiene dal padre; e poichè essa non è ardita soltanto a parole, ma anche a fatti, così risolve, per impedire il supplizio di Evandro, di fuggire da Damasco e di consegnarsi in ostaggio ai sudditi dell'amante, nemici di Norandino. Quando Norandino — ella pensa — saprà che, uccidendo Evandro, perderà la figlia, dovrà piegare a più miti propositi. Ma non conosceva suo padre; chè Norandino, quantunque apprenda (A. IV, sc. 1.ª) che Orontea s'è posta volontariamente in mano dei Laodicesi, non recede dai primi propositi; anzi, seguendo « il *suo* volere invitto, | Che ben franger si può, ma non piegarsi » (il suo carattere duro, insensibile, risponde appunto a cotesto verso), tronca ogni indugio; e poichè « il pio Nicastro » tentenna ad eseguire gli ordini ricevuti, scende egli stesso nella prigione ove Evandro sta chiuso, a sgozzarlo di propria mano. Sennonchè accadono i casi impensati che parte si raccontano, parte si rappresentano nel V atto. « Il pio Nicastro », non essendo riuscito con tutte le ragioni lungamente da lui svolte, ad indurre Norandino a generosità, si risolve d'impedirgli con la violenza di commettere l'azione riprovevole alla quale mostravasi risoluto; e, appostatosi ne' sotterranei meandri delle carceri, l'ammazza. Ciò fatto, libera Evandro, al quale fa indossare l'armatura di Norandino; ma il cavalleresco Evandro ha rimorso d'aver tollerato la proditoria uccisione del nemico e di non aver fatto almeno qualche cosa per impedirla; teme lo sdegno d'Orontea, alla quale desidererebbe di presentarsi inerme, perch'essa, se vorrà, possa vendicare su di lui la morte del padre. Nicandro però lo persuade a non deporre l'armatura; e intanto arriva Orontea, armata anch'essa, accorsa con quei di Laodicea, al falso rumore che Evandro fosse stato ucciso. Orontea, vedendo Evandro, vestito di quell'armi, lo scambia per Norandino; e così, d'equivoco in equivoco, accade che Evandro la uccide; e poi, avvistosi dell'errore, col medesimo ferro si trafigge — forse non mortalmente, poichè la tragedia finisce non con la sua morte, ma con le sue smanie e i suoi lamenti.

L'« Harpalice ». L'altre due tragedie del Bracciolini non sono punto migliori dell'*Evandro;* anzi l'*Harpalice* (1613), che secondo il Barbi, val meglio della *Pentesilea*, non è che un goffo ricalco dell'*Edipo* con un po' d'intrigo amoroso aggiuntovi. Il Brac-

ciolini pensò di variare i dati fondamentali dell'*Edipo*, imaginando che certa pestilenza, da cui, in tempi non istorici, fu afflitta la Spagna, dipendesse — secondo il responso di un *sommo sacerdote*, equivalente all'*indovino* Tiresia — dal delitto di una figlia, la quale, dopo aver uccisa la madre, erasi sposata al proprio padre. Cotesta figlia involontariamente matricida e incestuosa è la regina Arpalice, a cui la contessa di Valenza, creduta da lei sua governante, ma in realtà sua madre, richiese qualche segreto « che la facesse esser più amata » dal proprio marito. Arpalice le diede certo liquore contenuto in un vaso sul quale « era scritto: *per farsi amare* », e, senza pensarlo, l'avvelenò. Rimasto vedovo il Conte, Arpalice lo scelse per marito: e subito apparve quel flagello, segno dell'ira divina, di cui tutti cercavano le occulte cagioni. Nella scoperta dell'incesto si ha la catastrofe di cotesta povera tragedia, dove Edipo e Giocasta sono rappresentati un po' da Arpalice e un po' dal Conte di Valenza: mentre Gherardo, zio della regina, rappresenta Creonte: e una vecchia nutrice d'Arpalice fa la parte del Pastore sofocleo.

Meglio, assai meglio, di cotesto pasticcio ispano-greco, il romanzetto mitico della *Pentesilea* (1614), che si può raccontare in due parole: « Ucciso che fu Ettore per mano d'Achille, Venere mosse le Amazzoni, che vennero al soccorso di Troia, e le guidò Pentesilea regina loro. Intanto, nel tempo di tregua, ella s'innamorò d'Achille ed egli di lei: e pur del medesimo Achille s'innamorò Asbite amazzone, e tra la regina e lei nacque vicendevole gelosia, e tra loro vennero a duello per artifizio di Ulisse », a cui Giunone, l'implacabile nemica di Troiani, commette (A. I. sc. 2.ª) di procurare con l'astuzia che Achille sia tratto ad uccidere l'amata Pentesilea. Ed ecco che Pentesilea, per istigamento di Ulisse, il quale soffia nel fuoco della gelosia, provoca a mortale duello l'amazzone Asbite: ma costei ricusa la impari battaglia, perchè le armi di Pentesilea erano « fatate ». La Pentesilea.

Allora la valorosa regina propone alla sua suddita e rivale lo scambio dell'armi. Asbite l'accetta: e così (come il Nunzio racconta, A. V. sc. 2.ª), venute alle mani, Pentesilea vince ed uccide Asbite. « Al fine del duello » — riassumiamo colle parole stesse del Bracciolini — « sopraggiunse la nutrice di Pentesilea, e credendo, come mostravano l'armi cambiate, che Pentelisea fosse l'uccisa, chiamò al soccorso ovvero alla

vendetta. Corse Achille, ed anch'esso ingannato dell'armi, credendo di trafigger Asbite, trafisse Pentelisea da lui amata, e riconosciuto poi l'errore, per disperazione volle uccider sè medesimo »; ma non vi riuscendo, perchè egli — come tutti sanno — era invulnerabile, « Muggi qual tauro, e si lagnò fremendo | Di non poter morir ». secondo l'espressione della Nutrice. a cui è riserbata la narrazione della catastrofe (A. I, sc. 3.[a]),

La tinta romanzesca.

Nè l'Ariosto nè il Tasso hanno qui direttamente somministrato nulla al Bracciolini; nondimeno *l'armi*, gli *amori* e le *cortesie*, di cui è piena la *Pentelisea*, danno anche a questa tragedia quella tinta romanzesca ch'è più o men diffusa in tante e tante tragedie del medesimo tempo.

Dall'Ariosto e dal Tasso derivarono invece — come ho già detto — materia di tragedie anche il Chiabrera ed il Testi.

Il Chiabrera e i suoi drammi tragici

Il Chiabrera, che diede al teatro più d'una favola boschereccia e più d'un dramma musicale, si provò pure nella tragedia, e compose l'*Erminia* e l'*Angelica in Ebuda*. Inutile aggiungere — poichè è risaputo — che l'una e l'altra sono poverissima cosa; e assai scadente del pari è l'altra sua tragedia meno nota, anzi, credo, ancora inedita, desunta, come la *Pentesilea*, dal ciclo troiano: voglio dire l'*Hippodamia*. Anche questa è breve, senza divisione in atti e scene. Oltre il *Nunzio* e il *Coro di soldati greci*, vi compaiono Ecuba, Polissena, Automedonte, Ippodamia, Calcante, Agamennone; Ulisse e Tecmessa. Posso ancora, per abbondare, aggiungere l'« argomento » della « dolorosa favoletta » che il Chiabrera presentava, « sotto titolo di tragedia », a Carlo Emanuele I, ed è il seguente: « Hippodamia figliuola del signor di Lirnesso, dopo la destruttione della patria e della gente sua, venuta prigioniera dei Greci, fu assignata ad Achille, e da lui fu tanto stimata che per sua caggione (*sic*) egli si disdegnò contro Agamenone nel modo che canta Omero nella sua Iliade; et ella sperando venire sposa di Achille, sosteneva la miseria dello stato suo, ma Achille innamoratosi di Polissena, figliuola di Priamo, si tolse dall'animo costei, e disprezzate le sue preghiere, procedendo avanti nell'amore, fu da Paride ammazzato; di che Hippodamia, disperando lo stato suo, per grave passione si uccise ». L'argomento è senza dubbio, assai drammatico; ma il dramma è privo d'ogni virtù poetica; mancano ad esso anche quei pregi secondari d'accurata e sapiente versificazione, che il Cigno savonese avrebbe potuto spargervi.

Nè meglio del Chiabrera riuscì nella tragedia il Testi, che, sia detto a sua discolpa, calzò il coturno solo per dovere di poeta cortigiano.

Infatti la sua *Arsinda*, alla quale diede, un secolo dopo, compimento in versi sciolti l'elegante marchese Girolamo Spolverini, era stata ideata per celebrare la cortesia d'un ipotetico antenato degli Estensi, il generale romano Ateste, vincitore di Zenobia, regina di Palmira. L'amore di Ateste, per la virtuosa figlia di Zenobia, Arsinda, che, sotto mentite spoglie, trovasi a Tivoli in casa di lui, forma il nocciolo della favola. Un altro famoso antenato degli Estensi è l'eroe dell'*Isola d'Alcina*, ed è Ruggiero: ma cotesto componimento che, accompagnato dalla musica del cav. Sigismondo d'India, doveva rallegrare le feste nuziali preparate alla Corte di Modena nel '26 — feste che si conversero in lutti, per la morte sopraggiunta dell'Infanta Isabella — è poi veramente una tragedia? Così l'ha intitolato l'autore: però la verseggiatura affatto lirica, l' impiego delle *macchine*, e la stessa brevità dei cinque atti (che, presi insieme, oltrepassano di poco i mille versi, mentre tanto spesso nell'altre tragedie del tempo toccano o superano i quattromila) danno piuttosto l'idea d'un melodramma. Il Testi.

A proposito di brevità, è opportuno avvertir subito ciò che presto vedremo chiaro dagli esempi: tragedie brevi il seicento ne produsse pochissime: quel secolo, a cui ogni dismisura parve bellezza, ci diede anche tragedie smisuratamente lunghe: perfin d'oltre seimila versi! Tra le più brevi ch'io mi conosca, ricordo (oltre a quelle del Chiabrera e del Testi) le quattro del Cerati già citate, brevi anche per la grande frequenza di settenari e de' quinari, che o spesseggiano o si seguono ininterrottamente ne' passi più patetici, come, p. es., nel lamento di Ginevra (nella tragedia omonima) per la creduta morte volontaria di Ariodante (A. II, sc. 1.ª): « O mio diletto, | Crudele Ariodante, | L'onde e gli scogli | De l'Oceano | Ti fur più cari, | De l'amor mio, | Se pria volesti | Che sospirare amando, | Spirar morendo », ecc. Però centottanta così fatti versicciattoli di seguito a chi li legge sembrano lunghetti! Brevi, materialmente, — avverto — riuscirono le tragedie del Cerati anche per l'insolito ristretto numero di personaggi. La *Ginevra*, ad es., compreso il Nunzio, non n'ha più di sette; giusto la metà del numero che lo Zani nella sua Poetica (allora accreditata) aveva fissato come massimo, e che fu tuttavia spesso oltrepassato. Scarsi esempi di tragedie brevi: il Cerati.

Ma torniamo alla tragedia del Testi, la cui tela è presto esposta.

L'«Isola d'Alcina» del Testi. Alcina, innamoratissima di Ruggiero, teme di perderlo e sfoga il suo cruccio con la cameriera Lidia (A. I, sc. 1.ª); poi manifesta quel suo timore anche all'amante così: « Trofeo de' miei martiri, | Gloria de' miei sospiri.... | Intorno al cor languente | Una voce dolente | Mormorando ognor va di tua partita: | Oh, Ruggiero, mia vita, | E fia ver che tu parta e non ti caglia | Che per tua sola crudeltà si mora | Colei che sì ti adora? » Ruggiero, ch'è tutto invescato nella lascivie amorose, le risponde: « Ch'io parta, anima mia, ch'io t'abbandoni? | Ah, che sì lente amore | Non fabbricommi le catene al core » (sc. 2.ª), ecc.: e Alcina ne rimane tutta racconsolata. Dal mare intanto sorgon tre sirene a rinfocolare con molli canti i voluttuosi desideri nel cuore dell'effeminato guerriero (sc. 3.ª); ma giunge Melissa (A. II, sc. 1.ª), ed annunzia « Che di Ruggier saran disciolti i nodi » prima del tramonto. Poi torna in scena Alcina, la quale, quantunque sia certa dell'amore di Ruggiero, stima prudente di premunirsi contro ogni insidia, ed ordina al proprio « ammiraglio », Idraspe, di vigilare acciocchè nessuno possa partirsi dall'isola incantata (sc. 2.ª). Prese coteste precauzioni, essa tuba con Ruggiero un altro tenerissimo duetto d'amore, a cui tiene bordone un *coro di damigelle* (sc. 3.ª). Ma il momento della crisi è venuto: Melissa, prese le sembianze d'Atlante, compare a Ruggiero (A. III, sc. 1.ª); e i suoi rimproveri producono l'effetto desiderato. Ruggiero sente vergogna di sè e rimorso della obliata Bradamante (sc. 2.ª): quand'ecco, mentre s'appresta a deporre « l'effeminato manto » e a rivestire le gloriose sue armi, ode uscir da un mirto la voce d'Astolfo, ed ode le voci d'altri cavalieri (trasformati da Alcina quali in piante, quali in bruti) che pietosamente lo supplicano d'essere reintegrati nelle loro forme umane. Ruggiero, che ha fretta, li esorta a raccomandarsi al cielo (sc. 3.ª), e parte (A. IV, sc. 1.ª), dopo aver veduta Alcina in tutta la sua deforme laidezza, mercè la virtù dell'anello di Bradamante recatogli da Melissa. Alcina intanto è presa da nuove più forti inquietudini: nel boschetto d'allori dov'egli le aveva promesso di meriggiare giocondamente con lei al rezzo, non l'ha trovato (sc. 2.ª); la cameriera Lidia l'ha pure cercato invano per tutto il palazzo (sc. 3.ª): di sicuro il disleale, lo sconoscente amante è fuggito: e infatti un *Nunzio* ne reca tosto l'avviso

(sc. 4.ª). Prorompono i lamenti e le smanie d'Alcina. la quale, dopo molti pianti. ordina che s'insegua il fuggitivo. che lo si riconduca a forza. o vivo o morto. Però essa l'ama ancora; e ne fa chiara fede il breve divampare della sua ira: « Tempo è di vendicarmi: | Su su. correte all'armi. | O vilipesi popoli di Alcina . . . | Mora. mora Ruggiero! | Folle. ma che vaneggio? | Forsennata. che chieggio? | No. no: viva Ruggier; viva e ritorni. | Con mille morti mie. con mille scorni | Comprerei la sua vita. | Itene. o miei fedeli: interrompete | La cruda dipartita, | Ma pregate e piangete: | Non fia tra voi si temeraria destra | Che. per troncare al cavallier la strada. | Arco ardisca allentar o stringer spada. | E tu. ben mio. perdona | A questa lingua. e de' mal fatti accenti | Dal nobil sen la rimembranza spoglia. | Sconsigliato il mio cor ne' suoi tormenti | Delirò per la doglia. | Arresta. arresta il piede. | Ch'altro Alcina non chiede: | E pur che tu ritorni. o Rugger mio. | Ogni altra colpa spargerò d'oblio ». L'amore così sentito e così espresso in Italia non parve mai passione da vera tragedia.

Nel V atto Alcina riceve dall'*ammiraglio* Idraspe la triste nuova dei terribili effetti prodotti sugli inseguitori di Ruggero dal suo magico scudo abbacinatore: ogni speranza di riavere l'amante è perduta, ed essa s'accascia, si dà per vinta: « Ove fuggo infelice, ove mi celo? | Hai vinto, ora il confesso, hai vinto, o Cielo! » (sc. 3.ª). Melissa libera i cavalieri trasformati dalla lasciva incantatrice; e questi, devotamente ringraziando Iddio. promettono di resistere alle fallaci tentazioni del mondo e della carne, e d' « erger l'ale » dell'anima « a l'immortale Magione ». Con questo salmo di penitenti finisce l'amorosa tragedia. in cui non si versa altro sangue che quello degli anonimi sudditi d'Alcina oppostisi invano alla fuga di Ruggiero e caduti sotto i colpi della sua spada.

Il Testi, componendola per una festa nuziale, non poteva certo farne un troppo tetro e lagrimoso spettacolo; e come il soggetto di per sè prestavasi agli sfoggi della decorazione e della descrizione (la megalomania secentesca si sfogò volentieri nel rappresentare o almen nel descrivere nei luoghi delle azioni meraviglie di bellezza. di ricchezza, di magnificenza: basti ch'io ricordi qui il giardino descritto nel *Re Artemidoro* del cav. Panciatichi — già citato — quel giardino ove il re s'abbandona alle dolcezze amorose: « superbo giardin, cui fresche fonti. | Statue. piante. erbe, fior, frondi, colonne, Il colorito dell' « Alcina ».

piramidi, archi, vasi, (mura altere. | Rendono all'occhio quasi un ciel terreno » — A. V. sc. 1.[a]), così l'occasione obbligava l'autore dell'*Alcina* a sbandire i tragici terrori: ma pare che di cotesti terrori la sua fantasia non fosse per se stessa troppo amica. Infatti l'ombra dell'Ariosto, che recita il prologo (nessuna altra *ombra* poteva essere più opportunamente evocata, perchè l'*Isola d'Alcina* è interamente desunta dai canti VII, VIII, X del Furioso) dice per conto dell'autore: « Calzi l'aureo coturno e canti Atene | Di coronata turba opre funeste: | Qui cada esangue Egisto, ivi a Tieste | Apparecchi il fratel l'orribil cena: | Ma d'ogni sangue immacolate e pure | Sian l'italiche scene e bastin solo, | Per destar in altrui pietade e duolo, | D'amante cor le non mortali sciagure ». Questo concetto rispondeva certo al gusto e al desiderio del pubblico, ma non rispondeva alla autorità degli esempi classici, alle esigenze dell'arte e all'avviamento da essa preso sullo scorcio del cinquecento. Perciò la maggior parte dei tragici nostri che scrissero allora, s'ingegnarono di combinare insieme i sospiri amorosi e le mortali sciagure, senza le quali, a giudizio dei saggi, non potevasi far buona tragedia: e colui che si mettesse a correre tutto il gran pelago della tragedia secentesca, potrebbe esclamare a ragione con la Nutrice di Semiramide, nella tragedia del Gessi, *Nino il figlio*, che ricorderemo ancora in seguito: « Fra gli amori e le morti, il ciel m'aiti! (A. III, sc. 4.[a]).

Significato del prologo

Amori e orribilità combinati.

Rare tragedie di lieto fine: L'« Asmondo ».

Alcuni, è vero tentarono di far tragedie non luttuose, e sostennero che anche così si potesse farle: ma sono i meno e rappresentano delle eccezioni. Ricorderò il pesarese Giovanni Ondedei, che dalle « Historie dei Goti » (l'esempio del Tasso non doveva andare perduto) ricavò in parte la favola del suo *Asmondo* (1615).

Il principe che — senza saperlo — portava cotesto bel nome, era stato partorito in Gozia da Girita, figlia del re di Dacia, la quale erasi lasciata rapire da Sidagero re di Norvegia. Al re dei Goti, che non aveva figli, il bambino di Girita fece gola, e glielo tolse, lasciandole credere d'averlo ucciso, mentre invece l'aveva dato ad allevare come proprio figlio, chiamandolo Gernando. Ne nacquero lunghe guerre tra Gozia e Norvegia; e dopo molti anni di lotta il re dei Goti fu costretto a mandare il pseudo suo figlio, Gernando, in ostaggio alla Corte di Sidagero.

Quivi Gernando, che aveva ereditato, a quanto pare, tutte

le inclinazioni del vero suo padre, seduce Gunilda, « principessa del sangue reale di Norvegia », parente di Sidagero, anzi erede presuntiva del trono, e la dispone a fuggir seco. Mentre preparavasi cotesta fuga, Sidagero entra in sospetto che Gernando congiuri contro la sicurezza del regno e della sua stessa persona. Il sospetto è condiviso e alimentato da Girita: alla quale non par vero che l'occasione le offra il destro di rendere al re dei Goti, che avevale ucciso il figlioletto Asmondo, la degna pariglia. La sorte di Gernando pare così decisa: quand'ecco il provvido caso far sì che Sidagero e Girita, nel supposto insidiatore del loro trono e della loro vita, nel supposto figlio del loro antico nemico, riconoscano il proprio figlio. Quel di Girita — la quale per vendicare il figlio creduto morto, è in procinto d'uccidere il figlio stesso — è proprio, come dice il coro, (A. V, sc. 5.ª) il « caso di Merope e Cresfonte », sennonchè qui non accade nemmeno, come nella *Merope*, che qualcuno riceva — al pari di Polifonte — il meritato castigo della propria malvagità, e muoia. Qui tutto finisce lietamente: e non manca, a rallegrare gli spettatori, nemmeno un accenno ai probabilissimi imminenti sponsali d'Asmondo con Gunilda.

Giustificazioni del « lieto fine » cercate dall'Ondedei e dal Contarini

Se le tragedie di *lieto fine* fossero state frequenti e considerate, dirò così, legittime o *regolari*, — già sappiamo (cfr. p. 91) che il Summo le aveva scomunicate, sulla fine del secolo precedente, e che il Liviera s'era assottigliato il cervello per difenderle — all'Ondedei non sarebbe parso punto necessario di premettere all'*Asmondo* un ragionamento rivolto a provare, coi testi d'Aristotile alla mano, ch'esse non sono punto inferiori in dignità e in pregio alle tragedie di fine luttuoso. Nè altri, con lui, si sarebbero data la medesima briga: come p. es., Francesco Contarini, autore d'un *Isaccio* (1615), tragedia che ha lo stesso soggetto storico veneziano di poi trattato, non meglio, da Gaspare Gozzi. Il lieto fine dell'*Isaccio* consiste nella caduta dell'usurpatore Alessio e nella coronazione d'un altro Alessio, figlio d'Isaccio, per opera di Enrico Dandolo. Ebbene, il Contarini, per difendersi da probabili censure, diceva che, se Aristotele espressamente non vieta gli scioglimenti in cui si abbia la meritata punizione del malvagio e il trionfo del giusto, e se i tragici antichi non sdegnarono talvolta simili scioglimenti, egli sentivasi abbastanza giustificato. « Solo vi dirò di più, amici lettori », — aggiungeva — « che il lasciarsi restringere ne' termini angusti di poter solamente imitare le azioni

dei grandi che hanno per fine l'infelicità, sarebbe troppa de' compositori infelicità ». Anche osservava (ma l'osservazione era inutile, poichè le tragedie non eran fatte pel pubblico) che le tragedie di lieto fine potevano riescire più grate agli spettatori.

Autori di tragedie di lieto fine. Il Muscettola e lo Strozzi.

Però, senza fine luttuoso, alla maggior parte dei letterati — come il Bonifacio, il quale nelle *Lettere poetiche* che ricorderò più oltre, citava in proposito perfino l'autorità dell'Heinsio (p. 12) — non pareva che potesse sussistere buona tragedia. L'opinione di costoro prevalse, così che a Don Antonio Muscettola — per citare un de' pochi eterodossi della seconda metà del secolo — stampando, nel '64, la sua *Belisa*, tragedia di lieto fine, di cui Oldauro Scioppio, cioè il p. Angelico Aprosio, espose e decantò nell'anno medesimo, in apposito libretto, *Le bellezze* — parve di compiere un grand'atto di coraggio, destinato a sollevare immenso rumore. Contro il comune giudizio che rifiutava il nome di tragedie a quelle azioni drammatiche che non terminassero in un lago di lagrime e di sangue, protestò per tempo anche Giulio Strozzi, autore di molti drammi per musica e di un'unica tragedia, *Erotilla* (1615), ch'è delle poche di quel tempo che non abbiano fine luttuoso.

L'« Erotilla » di G. Strozzi.

L'*Erotilla* — poichè m'è accaduto di ricordarla, stimo opportuno di dirne qualche cosa — è uno de' più scellerati garbugli tragici del seicento; vi hanno parte, oltre la protagonista, Erotilla, figliuola di Volusio Cesare, l'Ombra d'Arginaste « figliuolo di Narseo re di Persia e de' Parti, creduto Massenzio imperatore », Massenzio « creduto Arginaste », Volusio, Oridiste « vedova di Marcaurelio Cesare », il demonio « sotto forma di centauro », Giunone, Iride « sua messaggera », Eroco « re degli Alemanni sposo segreto di Erotilla », dei Cristiani « fuggiaschi nelle grotte della terra », ecc., e lo stranissimo garbuglio spettacoloso si scioglie con le doppie nozze di Erotilla e d'Eroco, e d'Oridiste e Massenzio.

Tragedia o tragicommedia?

Lo Strozzi, che aveva composta l'*Erotilla* per le illustri e gioconde nozze di Marcantonio Borghese, e l'aveva dedicata al card. Scipione della stessa famiglia, scriveva nella dedica: « Ma che hanno a far le tragedie con le nozze? Nel vero, la disconvenevolezza sarebbe grande, se la mia non fosse una di quelle tragedie alle quali è lecito terminare con fine allegro ». Lecito? A parer suo, senza dubbio; ma non a parere — egli aggiungeva — di quei molti che le tragedie di *fine allegro* solevano chiamare, a torto, *tragicommedie*, dimenticando che

con tal vocabolo andavano piuttosto designate le vere proprie commedie in cui trovansi mischiati personaggi d'alto affare. All'*Erotilla* invece competeva secondo l'autore, l'alto titolo di tragedia; e perciò proseguiva a dire: « Nè voglio che altri per tragicommedia me la battezzi, perciocchè questi mostrerebbe di non intendere la forza di tal voce, nè di sapere in qual senso l'abbiano usata gli antichi ». Qualche autore però, a cui piacque il fin lieto, rinunziò spontaneamente per le proprie opere all'ambizioso titolo di tragedie e le chiamò da sè, prima che i critici così le battezzassero, tragicommedie. Così fece, p. es., il pisano L. Mancini (confuso dall'Allacci col bolognese Luigi Manzini), nell'*Etiopica Infanta* (1629), in cui i molti travagli del re Idaspe e della regina Parsina finiscono in una festa nuziale.

Malgrado cotesti tentativi fatti per ricondurla sulla strada per la quale l'aveva incamminata il Giraldi, alla tragedia rimasero i lutti e i terrori, dominanti dal principio alla fine, e più sulla fine; ma essa risentì pure l'influsso di quegli altri generi drammatici men solenni e severi (melodrammi, pastorali, boschereccie, ecc.) più grati al pubblico, in cui l'amore signoreggiava senza misura e senza contrasto.

Influssi d'altri generi drammatici sulla tragedia.

L'*Isola d'Alcina* ha, come abbiamo veduto, molto del melodramma; nella *Florinda* dell'Andreini (1603, o 1604) c'è qualche cosa della favola boschereccia. Questo almeno: che *la scena si finge nelle foreste di Scozia*; che spesso vi si parla d'alberi annosi, di fiere, di uccelli; che vi ha parte un *pastore nobile*, Alfeo; che il coro è composto di *Ninfe delle foreste*. Gli altri personaggi non sono « cittadini dei boschi » se non per caso.

La « Florinda dell'Andreini

Ed ora, ecco, in breve, la trama della semi-pastorale e amorosa tragedia dell'Andreini. Il re di Scozia, Ircano, cerca tra quegli « amici orrori » l'oblio delle amare memorie. Egli dopo aver sedotta Flerida, cesse alle grazie, anzi agli inviti, di Florinda, com'essa medesima racconta senza troppa modestia (A. II, sc. 4.ª). Florinda, la bella figlia del conte d'Ancusa, a quindici anni, conobbe il « giovinetto re » nella propria casa paterna, dove « fioria, D'ogni virtù cavalleresca il pregio », e dove egli veniva spesso a gareggiare di gentilezza e di valore con Filandro, fratello di lei. Leggiadro, cortese e prode, Ircano piacque tanto alla nobile fanciulla, ch'essa « vinta rimase, ed arse ed alse »; gli diede le chiavi di segrete porte, ed ebbe

alfine « gravido il sen di regio seme ». Nacque così un fanciullo; e poichè un ambiguo responso dell'oracolo di Delfo fece temere ad Ircano che cotesto figlio dovesse portargli sfortuna, egli decise senz'altro d'impadronirsene e di farlo morire. Ma Florinda, avvisata in tempo. dal principe Learco) coppiere del re e devoto amatore di lei) era fuggita, portando seco il bambino e trovando sicuro asilo nella capanna d'Alfeo. Nella selva, in cui da sei anni ormai vive ignota a tutti, la ritrova il fratello Filandro; e costui le racconta che Ircano piangeva amaramente dal giorno in cui essa era scomparsa, pentito dell'inumano pensiero di sagrificare alla propria salvezza l'innocente suo figlio. Lieta di questo annunzio, Florinda è impaziente di ricongiungersi ad Ircano: « Partiam, partiam, Filandro, e il regio amante, | Il consorte, il signore a inchinar vada | Questa in vil gonna pur sua ancella e sposa » (A. II, sc. 2.ª). L'incontro di Florinda con Ircano (A. II, sc. 7.ª) è quanto di più tenero si può imaginare: e poichè, propric lì nella selva, c'è un palazzo regio ed un tempio, Ircano vuole che ivi, senza indugio, Florinda prenda le insegne di regina e si celebrino le nozze. Ma mentre il sacerdote Arsenio sta compiendo un solenne sagrificio, ecco, preceduta da fosca caligine, l'ombra di Flerida apparire nel tempio e ripetere con voce terribile l'oscura minaccia dell'oracolo di Delfo. Così le paterne tenerezze d'Ircano svaniscono d'un subito: egli fa prendere da' suoi soldati il bambino, ed ordina che sia ucciso. Indarno poi cerca di giustificare alla propria coscienza l'eccesso, chiamandone responsabile il cielo; vinto dal rimorso, egli esclama: « Tronchisi omai di questa vita il filo, | Fil troppo lungo alla mia vita indegna » (A. IV, sc. 3.ª), e, risoluto ad uccidersi, entra nel palazzo. Intanto Learco fa sapere, per mezzo d'un biglietto, a Florinda che il povero piccino è morto; ed essa s'avvelena. Learco che la trova morta, si suicida; Filandro, per vendicare la sorella, sgozza Ircano; e i famigli d'Ircano, accorsi al rumore, obbligano poi Filandro a fare un salto mortale da una finestra del palazzo. Tutto ciò, s'intende è in gran parte raccontato, e con una prolissità spaventosa; poichè, di racconto in racconto, la tragedia oltrepassa i cinquemila versi.

Sopravvivenze classiche nella materia romanzesca.

Gli amori di Florinda e d'Ircano appartengono, più che all'azione, all'antefatto; ma ciò che se ne racconta ha tutto il colorito del romanzo. Romanzesca è pure la passione del tenero Learco per Florinda; nondimeno, perchè qualche cosa di clas-

sico non mancasse, eccovi il fato inesorabile, che condanna Ircano ad espiare la sua colpa verso Florinda con un più grave delitto: ed eccovi l'oracolo di Delfo (consultato da un re scozzese!), che oscuramente preannunzia il corso del destino. Di tali mescolanze stranissime d'elementi eterogenei, e di tali tenaci sopravvivenze di dati vieti, nella tragedia modernizzante del seicento incontreremo in seguito altri più notevoli esempi.

Florinda tradita da Ircano non ha che vedere con la *Flerida gelosa* (1635) messa più tardi in tragedia dal conte G. B. Manzini (1599-1664), bolognese, fratello di quel conte Luigi, che, come si piacque di compor romanzi storici, morali e politici, così ci lasciò due tragedie, l'*Aristobulo* (1637) e l'*Ottone* (1652), di carattere quasi analogo a' suoi romanzi. Giambattista invece, autore d'un tenero romanzo erotico, celebre a' suoi giorni, il *Cretideo*, ch'ebbe anche l'onore d'una traduzione francese, per opera di G. Badovin, ci lasciò una tragedia amorosa in istile prezioso da romanzo eroico-galante. Flerida è moglie e amante svisceratissima di Labeone re di Svezia, il quale è perdutamente invaghito di Rosalia, damigella della regina: un'onesta fanciulla, che ha però dato tutto il suo cuore a Costante, « gentiluomo del re », ed è da lui corrisposta. Una vecchia « dama di corte », Irene, invidiosa dello special favore che Rosalia gode presso la regina, per farla cadere in disgrazia, procura che la regina stessa assista di nascosto ad uno dei colloqui amorosi di Rosalia con Costante; e Flerida, che ha l'indiscrezione poco regale di mettersi ad origliare, sente che Costante parla a Rosalia d'amore, ma non per sè, sì bene per Labeone! Sicuro: era accaduto appunto (A. II, sc. 3.ª) che Labeone scegliesse Costante a confidente delle proprie pene amorose; e che costui, dopo avere incoraggiato il re a cercar que' ristori che gl' innamorati più desiderano, dopo aver promesso d'aiutarlo magari nell'impresa, apprendesse in fine che la fiamma del re era Rosalia! Che fare! aveva promesso; e poi un buon suddito, un fedel cortigiano, non s'oppone mai ai desideri del proprio principe; sicchè Costante, con la morte nell'anima, si rassegna a farsi portatore delle amorose ambasciate di Labeone a Rosalia. Flerida — la quale, non immaginando con che animo il poveraccio tenesse alla damigella que' discorsi, lo ritiene « fautor volontario » delle mire anticoniugali di Labeone — decide di punirlo subito colla morte, e dà mandato d'ucciderlo a Terpandro, un « gentiluomo danese », che vive alla Corte di

La « Flerida » di G. B. Manzini.

Svezia, indicandogli l'ora e il luogo in cui avrebbe potuto sicuramente appostare la vittima designata. Ma sotto le finestre di Rosalia, invece di Costante, che doveva recarvisi, capita l'impaziente Labeone: e Terpandro, nella oscurità, non riconoscendolo, l'ammazza, gli spicca la testa e la porta ancor calda e sanguinante a Flerida. Costei, ravvisate le sembianze dell'adorato marito, che le fu ucciso, s'abbandona ad estremi eccessi di disperazione e di furore: ordina ai soldati della guardia reale d'inseguire Terprando, e di lì a poco sfoga l'angoscia e l'ira calpestando il cadavere dell' uomo che l' ha resa vedova inconsolabile. Sennonchè, mentre l'infelice crede d'aver così degnamente vendicato il suo caro, quantunque non fedele, Labeone, un nuovo colpo inaspettato l'annienta. Indosso al cadavere, di cui ella fa strazio, si trova una lettera, dalla quale, ahimè, apprende che il sedicente Terpandro non era altri che Corindo, suo fratello, da lei lungamente già pianto come perduto. In tal modo, senz'averlo voluto, Flerida si trova ad essere autrice della morte del marito e del fratello insieme!

L'amore e le sue espressioni.

Ma in questa, del pari che in tante altre tragedie secentesche, la terribilità e la classica fatalità tragica non signoreggiano il dramma quanto lo signoreggia il tenero Dio d'amore: l'amore, intendiamoci, che s'esprime per via di lambiccature, di sdolcinature, di concettini o di strampalate metafore. Le prime parole che Flerida rivolge al suo caro Labeone son queste: « O delle luci mie pupilla e sole »! (A. I, sc. 3ª). Labeone così dà principio al lungo soliloquio in cui sfoga i suoi segreti affanni amorosi per Rosalia: « Meco soli restate, | Agitati pensieri | A passeggiar quel cuor ch'è tutto vostro » (A. I, sc. 5.ª). Costante rivolge questo saluto alla medesima Rosalia: « E come, e come mai, | Bellissima mia morte, | A quest' ora che il sol rapido inchina | Verso occidente, esci pomposa e bella, | A portar luce al mondo? | Comparir fra le stelle | Non dènno que' begli occhi | Che hanno luce di sole » . . . Al che Rosalia risponde, tra l'altre, con queste parole: « Bella sono, i' nol niego: | Ma son le mie bellezze | D'un candore illibato, | D'un minio purpurino | Da la sinceritade e da l' ardore | Di vivissimo amor sparse e composte ».

Il dolce stil nuovo tragico difeso dal Giano.

Chi non ha stomaco da reggere a cotesti nauseosi sciroppi rinunzi a conoscere un po' da vicino la tragedia del seicento, che su per giù non si partì quasi mai da simile stile. Chi non ha stomaco da reggere a tutte le fredde e smaccate esagerazioni dei

sentimenti e delle espressioni, alle sguaiate adulterazioni della natura, di cui si piacquero i secentisti, non assaggi le loro tragedie. Ciò che a noi oggi fa stomaco, pareva allora sommamente bello ed efficace: e se cotesto stile venne ripreso da qualche censore di severo gusto gli autori lasciarono dire, contenti di piacere a sè stessi ed ai più. In una lettera aggiunta da Pier Francesco Goano al suo *Antigono tradito* (1621) sono prevenute alcune possibili o probabili censure dei critici. Il Goano prima si difende contro gli arrabbiati aristotelici che gli avessero fatto carico di aver trasgredite alcune regole, poichè con la *molteplicità degli episodi* e con la *instabilità della scena* (la scena infatti muta ad ogni atto, e ci presenta luoghi non molto discosti tra loro, ma sempre diversi) egli aveva fatto più d'uno strappo al canone dell'*unità*. Diceva dunque il Goano: Ebbene: li ho trascurati, ma che importano i vostri canoni? Se io, per rispettare le leggi rettoriche lasciateci da Aristotile e da Cicerone, facessi un'orazione inefficace e inopportuna, potrei dire di parlare secondo la mente di que' maestri? Niente affatto; perchè il primo, anzi unico precetto da essi inculcato fu quel di parlare in modo da muovere gli animi. Questo io volli: *muovere gli animi a terrore e a compassione;* e se ci sono riuscito senza l'aiuto delle regole, tanto meglio. Inoltre — egli avvertiva poi — i rigoristi dell'arte non avrebbero neppur trascurato di censurare lo stile dell'*Antigono* e di riscontrarvi « troppo dolce e troppi fiori ». Dicessero pure: il Goano si facea forte di quella sentenza del Tasso: *Sai che là corre il mondo ove più versa | Di sue dolcezze il lusinghier Parnaso*, aggiungendovi, a guisa di commento, che « le lusinghe dello stile sono i fiori tra i quali si annida il serpente del terrore e la suavità delle parole è calamita delle anime ». Per saggio delle « lusinghe » e della « suavità » più specialmente sparse dal Goano nelle scene ove si parla d'amore (e d'amore si parla da capo a fondo nell'*Antigono*), ecco il principio d'un lamento dell'innamorato Aggeo: « Anime sfortunate, | Che di strale amoroso il fianco punte, | Per le negre foreste | Di lugubri pensier ite cercando | Ove ammorzzar ne l'acque fresche il foco, | Ove lavar nell'onde chiare il sangue | De l'incendio vorace, | De le piaghe profonde, | Venite a queste mie, | Che da due fonti elice | Disperato pensiero, | Amarissime lagrime infelici » ecc.

A tal punto — già sul principio del secolo XVII — era

Avviamenti della tragedia secentesca.

scesa la severa Melpomene dalla compostezza e austerità de' suoi primitivi atteggiamenti classici! Ciò che di classico ancora le restava erano antichi congegni e ingenui anacronismi: come p. es., gli strani responsi degli oracoli, i quali spesso servirono ad aggrovigliare o a sciogliere i nodi di ben più romanzesche tragedie che non sieno la *Flerida* dell'Andreini e l'altre che ho avuto occasione di menzionare.

La «Celinda» della Miani.

Potrei enumerarne ancora molte di seguito; m'accontento di ricordare intanto la *Celinda* della signora Valeria Miani, padovana.

La Miani è forse la prima donna d'Italia che siasi accinta a comporre una tragedia: ed anche per questo la sua *Celinda* è notevole. Il comparir d'una poetessa tragica sul principio del seicento dinota chiaramente, a parer mio, che, se non tra il pubblico e sui teatri, tra i letterati almeno cotesto genere di poesia doveva godere molto credito e molta voga.

Come accadde a tante e tante tragedie del tempo, anche la *Celinda* uscì a luce preceduta da parecchi componimenti poetici in lode dell'opera e dell'autrice. Di quei lodatori della Miani, il più celebre è Gaspare Murtola: altri si tennero anonimi: d'altri ci giunge nuovo il nome: ma entusiasti si mostrano tutti. Un cavalier Vanni diceva alla scrittrice padovana che a lei sola era concesso « Far dolenti i teatri a l'altrui morte; | E, della gloria per le vie serene, | Lieta portar, fra l'aure trecce attorte, | Il primo allor delle funeste scene ». Un Marc'Antonio Balcianelli concludeva la sua apostrofe encomiastica gridandole: « Ah che mostro sei tu sotto uman velo, | Perchè stupido in un ascolto e veggio | Nel suon l'inferno e nel bel volto il cielo!». Cotesto bravo Balcianelli non fu l'unico a lodare, oltre che la gran voce infernalmente tragica, anche la bellezza angelica della Miani: la quale deve essere stata davvero bellissima, se a cinquant'anni (era nata, posto che i suoi biografi non isbaglino, nel 1560, e la *Celinda* uscì nel 1611), trovava ancora degli ammiratori! Del resto, per brutta e sciupata che fosse, certo la donna valeva più della sua tragedia; la quale però, come documento del gusto del tempo, è assai interessante.

Fulco, re di Persia, ascoltando la predizione dell'oracolo, secondo la quale in Lidia avrebbe potuto ritrovare il figliuolo Autilio, scomparso dalla reggia paterna, muove in armi contro la Lidia; dove effettivamente Autilio trovavasi, avvinto non già d'aspre catene servili, ma di dolci catene d'amore. Eragli ac-

caduto (ciò che tanto spesso accadde agli eroi de' romanzi e delle tragedie del seicento) d'innamorarsi per fama della bellissima principessa di Lidia, Celinda. Per poterla vedere, per poter vivere vicino ad essa, che fa Antilio? Fugge, trasvestito da donna, si fa chiamare Lucinia, e si fa vendere, come « schiava irlandese », a Cubo, padre di Celinda. La finta schiava irlandese diventa presto una delle ancelle favorite della principessa: la quale le pone un particolare affetto, si duole di vederla sempre mesta e sospirosa, vuole ad ogni costo consolarla: e così accade..... Ma è meglio udire da Celinda stessa (che con molti arditi particolari lo racconta alla *Nutrice* — A. I. sc. 3.ª), che cosa accaddesse: « Amor, che congiurato | Aveva a' danni miei, | Volle ch' anco ministra | Fossi di mie vergogne; | E però là n' andai, | Ove finta Lucinia in molli piume | Si stava egra languendo; | E spogliatami ignuda | Della mia ricca veste, | A lei mi posi accanto, | Ed ora il bianco volto, ed ora il collo | Toccando e ribaciando, | Facea di queste braccia a lei catena; | Ed ella che pensava | Al vicino periglio, | In sè stava ristretta... | Ma tanto feci e tanto dissi alfine, | Che spinse la mia destra | Sopra il candido seno, e allor m'avvidi | Non esser come il mio, de' pomi adorno »! Avvistasi dell'errore in cui era caduta, Celinda non ebbe tempo di ripararvi: tenera tanto ai segreti affanni della creduta Lucinia, essa fu molle anche alle scoperte fiamme amorose di Antilio, e permise ch'egli divenisse « De le primizie *sue* | Mietitor fortunato ».

Nel momento dunque in cui l'azione incomincia Celinda trovasi incinta da quattro mesi, e angustiata dal sapere che Cubo, suo padre, la destina in isposa a un gran principe straniero. Essa d'altra parte non può svelare il segreto suo legame con Antilio, perchè la Lidia è in guerra aperta colla Persia, nè Cubo sarebbe disposto a ricevere per genero il figlio del proprio nemico. Però Cubo, quantunque vecchio e preoccupato dai pericoli del regno, ha degli strani grilli pel capo. Anche lui langue d'amore: tanto ch'è disposto a commettere, come uomo e come re, un solennissimo sproposito. Egli ama.... Lucinia!, nè potendola piegare altrimenti alle proprie voglie, sarebbe pronto perfino a sposarla. L'annunzia alla supposta Lucinia una « matrona di Corte », Armilla, che serve al re di confidente in cotesti affari, che non sono di Stato: e parlando di Cubo a Lucinia, Armilla le dice: « Non cape in suo cor l'incendio e il foco | Che per te l'arde, lo consuma e sface; | Onde

a chiederti in moglie si risolve » (A. II, sc. 1.[a]). Che bell'impiccio per Autilio! La situazione era da commedia, anzi da farsa; ma via! in ultimo il pubblico avrebbe avuto tanto da piangere, che il farlo ridere un poco sul principio era quasi dovere di coscienza! Naturalmente Autilio potrà far tutto, fuorchè acconsentire ai desideri del vecchio; Cubo (A. II, sc. 4.[a]) si sdegna dell'inaspettato rifiuto opposto da una miserabile schiava al suo re: la ingiuria, la minaccia; e Lucinia (seguitiamo a chiamarla anche noi con questo nome) gli chiede, per tenerlo a bada, una dilazione e una grazia. Gli rappresenta quanto sarebbe impolitico il farla senz'altro regina, quanto i sudditi potrebbero mormorare vedendo elevata lei d'un subito dall'infimo grado al più eccelso; domanda perciò che le si conceda modo di meritarsi, di giustificare tanta fortuna, e che, a tal fine, le si permetta d'uscire in campo contro i Persiani. S'essa combattendo si coprirà di gloria e salverà il regno, parrà anche degna del trono.

Cubo si meraviglia non poco della proposta, ma finisce coll'accondiscendervi; a patto che Lucinia prima dimostri d'essere atta a trattare le armi, misurandosi in giostra con uno de' più valenti cavalieri della Corte. Il campione che con lei si misura è un dei tanti che sospirano invano per Celinda: Attamante «barone di Sparta»; ed Attamante, a gran meraviglia di tutti, è nello scontro abbattuto. Così Lucinia ottiene di uscire ad affrontare i Persiani: e con lei parte pel campo anche Cubo, tutto acceso, oltre che di senili ardori amorosi, anche di tardi ardori marziali. I primi successi da essi riportati contro i Persiani rallegrano Celinda; presto però le sorti della battaglia volgono al peggio pei Lidi: un messo del re Fulco reca «in dono» a Celinda le mani, il cuore e la testa di Cubo (i miseri avanzi del padre essa li vede, li tocca, li leva dall'urna, in cui sono rinchiusi, e li espone agli sguardi degli astanti); Lucinia è portata sulla scena gravemente ferita e muore; mentre il vincitore Fulco giunge nella reggia nemica per iscoprirvi che — secondo la predizione dell'Oracolo — egli ha bensì ritrovato il figliuolo in Lidia, ma morto, e di sua mano. Manco a dirlo, muore anche Celinda, la quale in nessun modo potrebbe e vorrebbe sopravvivere al caro suo Autilio. Da piangere dunque, come ho detto, la Miani ne riservava abbastanza al pubblico; e, col luttuoso, essa s'ingegnò pure di versare nella tragedia anche il patetico e il tenero; sennonchè il tenero consiste solo nelle volgari sdol-

cinature e lambiccature del frasario erotico che comincia ad apparire — l'abbiamo già avvertito — nelle tragedie della fine del cinquecento, e che in quelle del seicento fa le estreme prove della sua ridicolezza.

Lo stile del tempo e il Bonifacio.

Un'altra tragedia dove abbiamo un de' soliti ambigui e funesti oracoli preannunziatori della catastrofe, il solito viluppo romanzesco e il solito stile stranamente fiorito, è l'*Amata* di Baldassare Bonafacio (1622) rodigino: che pure — da ortodosso seguace della tradizione classica, quale figuravasi d'essere — credeva d'averla scritta in uno stile « anzi duro ed austero »: e di cotesta supposta « durezza ed austerità » prendeva le difese (nelle *Lettere poetiche*, p. 14), come di requisiti dicevoli al genere. In che cosa consistano la *durezza* e *l'austerità* rimproverategli allora da qualcuno, chi oggi lo potrebbe dire? Apro il libro a caso e trascrivo. È Turno che parla (A. I, sc. 3.ª): « Dunque per me si fa scoglioso il porto? | Dunque per me tempesta il ciel sereno? | Quinci dunque per me l'aurea facella | Ventila Citerea, quindi Bellona | Scuote l'empio flagello? Ov'Imeneo | Mi scorge a terminar con bella donna | Ne l'aringo d'amor dolce duello, | Quivi al carro sanguigno i suoi destrieri | Congiunge Enea, perch'a l'agon di Marte | Io sia condotto a tenzonar col Teucro? » ecc. È vero che il Bonifacio, nello sfoggio del rettorico e dell'ornato, non può competere con altri del suo tempo, col Vinta, p. es.: che mette in bocca al re Artenoto della *Regina Ilidia* (A. I, sc. 1.ª) questo elaboratissimo saluto all'alba: « Alba, che cinta il crin d'aurea corona | Di bei raggi d'argento e di rubini, | Dal sereno balcon dell'oriente | Scopri del tuo bel sen le nevi ignude | E del bel viso tuo fiamme ridenti | A noi di te vagheggiator devoti: | Bella scorta del sol, che su le rote | Di zaffiri celesti, il dì nascente, | Tra le tue pure man di vivo latte, | Entro nembi di luce, a noi rimeni; | O de l'ombra nemica e della notte, | Diva del paradiso eterna figlia, | Al cui chiaro splendor rapido fugge, | Ali vibrando intorno umide e negre, | Il cieco sonno, anzi la viva morte » ecc; ma anche il Bonifacio non dimenticò quanto ghiotto di « metafore gaglioffe e ribalde » (*Lettere* cit. p. 15) fosse il suo secolo, e, « montato sull'Ippogrifo. . . . . ebbe sempre intenzione di condur la nostra favella a tanta sublimità, di quanto ella fosse stata capace » (*Lettere* cit. p. 76-77). Inoltre, conscio che la tragedia fu « introdotta per purgare gli affetti », e che, se è « medicamento », è per sè stessa « amara », diritttamente

Saggio dello stile del Vinta.

concluse: « S'io non l'aspergo di zucchero, nol vorranno inghiottire questo boccone » (*Lettere* cit. p. 113): e s'ingegnò per questo di confettarla con tutte le risorse dell'arte a cui poteva ricorrere un bislacco cervello di secentista.

Altre idee del Bonifacio sulla tragedia.

Il Bonifacio era d'opinione che «dalle istorie de' nostri tempi e da gli accidenti che giornalmente succedono si possano trar soggetti da tragedia »: credeva pure che meritasse « maggior laude » l'autore che componesse « buona tragedia » su d'un « soggetto poco famoso »: nondimeno preferì pescare il soggetto della sua *Amata* nell' antichità più remota. Vero è peraltro che, antichi o moderni i soggetti, su per giù lo stampo in cui la materia veniva colata era sempre il medesimo, e la vernice, che poi vi si dava, sempre quella.

Naturalmente l'amore coi dolci suoi affanni non vi manca; chè cotesta passione — notava il Bonifacio in una delle sue *Lettere* apologetiche (p p. 130-131) — non può sconvenire agli eroi da tragedia, se è vero che « gl'Iddii s' innamorarono in guisa che fecero mille sciocchezze e mille indegnità soffersero per amore . . . . . Perchè dunque si ricerca maggior prudenza negli uomini che negli Iddii ? » D'innamorati nella tragedia del Bonifacio ne abbiamo una schiera. Lavinia, figlia di Latino re degli Aborigeni e di Amata, è l'idolo di tre spasimanti: Turno, « principe de' Rutuli », ch' è da lei teneramente corrisposto; Idraspe, « principe d' Egitto », ed Enea, « re de' Troiani ». Idraspe ed Enea, sprezzati da Lavinia, sfidano Turno, e poichè il re Latino concede ai rivali campo franco e promette di dare poi in isposa Lavinia a quel dei tre che fosse uscito vincitore dalla tenzone, essi scendono nella lizza. Turno però slealmente « frastorna il duello », provocando una mischia generale, in cui si trovano a fronte gli eserciti di Latino e di Turno, da una parte, e gli eserciti d'Idraspe e d'Enea, collegatisi insieme, dall'altra. Turno e Latino soccombono (Acate ne reca la testa ad Amata e a Lavinia — A. IV. sc. 5.[a]), l'uno ucciso da Enea, l'altro da Idraspe, o meglio dal creduto Idraspe, che pur cade per mano di Latino. Il creduto Idraspe veramente non è poi che il figliuolo di Latino e d'Amata: Evandro, da tant' anni pianto e cercato dai genitori. Anche alla vigilia della catastrofe la madre aveva inviato un « pithio » ad interrogare l' oracolo di Delfo sulla sorte del figlio scomparso mentre ancor bambino andava, condotto dal « balio » Euristo, a visitare l'avo materno Alcimedonte, « re delle Cicladi »; e il « pithio » era dianzi tornato recando

L' « Amata ».

questo sibillino responso: « Perdendo il trova e ritrovando il perde: | Fu vinto vincitor, nemico amante » (A. IV, sc. 3.[a]). L'enigma apollineo è sciolto dal « balio » Euristo, che dopo ventiquattr'anni d'assenza giunge in tempo per riconoscere da una stella impressa sul petto del presunto « principe d'Egitto » (Evandro, rapito dai corsari, era stato venduto al re d'Egitto, che aveva premiate le grandi prove di valore date dal giovane straniero dichiarandolo suo erede e successore) il figlio di Latino e d'Amata (A. V, sc. 1.[a]). Amata s'impicca: Lavinia volge « contra di sè ferro innocente, | Che di Cerere ad uso, e non di Marte, | Pende dal fianco di mal cauta ancella »: ed Enea — fatale eroe, a cui nessun poeta, anche grande, è riuscito a far mai fare buona figura — resta lì ingrullito, a versar sentenze e piagnistei banali su tanti lutti.

Leggenda e storia non rispettate nella tragedia secentesca.

Il poco rispetto dimostrato dal Bonifacio per la leggenda è uguale al poco rispetto che altri autori del tempo dimostrarono per la storia. Qualunque azione antica o moderna, è foggiata secondo un tipo costante, formato, in varie misture, dei soliti ingredienti teatrali allora in uso: armi ed amori, sorprese del caso e fatali predestinazioni, travestimenti e scambi di persone, sdolcinature erotiche e mostruose efferratezze. Ogni storia, straniera o nostrale, piglia il più delle volte aspetto di romanzo complicato. Nessuna storia, anche italiana, conferisce alle tragedie del seicento qualche ombra di colorito nazionale e politico. Quel tanto che a grande stento se ne potrebbe ravvisare nelle tragedie del Cebà, è appena un'ombra, la quale non dovrebbe fare inganno a nessuno. Non già che manchino sempre le sentenze che si potrebbero chiamar politiche; sonvene, qua e là, a iosa; ma sono luoghi comuni privi di qualsiasi speciale significazione concreta.

Assenza di significato politico.

Tragedie romane. La « Lucrezia » del Mamiano.

È notevole anche il fatto che, in tanta abbondanza di tragedie, pochissime sieno di soggetto storico romano; nè in queste si troverebbe più facilmente ciò che manca all'altre. Cito, p. es., la *Lucrezia* di G. B. Mamiano (1625), che volle con essa insegnare alle donne la modestia, e ai principi la savia continenza. Il prologo è recitato dalla *Lascivia* (quando non si hanno le *ombre* o le divinità infernali, s' hanno ancora di codeste personificazioni d'affetti umani, di vizi o di virtù), la quale si presenta nelle fogge del tempo, con « L' inanellato crin, che quasi colle | S'innalza altero », coi « lumi rugiadosi e sfavillanti », collo « specchio in mano », a far « mostra ri-

trosa » (notate la lascivetta antitesi secentesca, in questo caso abbastanza espressiva) « De le candide mamme | Per incitar col dolce | Di quel latte ondeggiante | A le mense d'amor gli amanti ingordi ».

Il Tarquinio del Mamiano è cotto oltre il credibile; basta sentirlo dire: « Come un momento sol che l'alma lasci | Il corpo d'animare, inutil pondo | Tosto divien, incenerisce e cade, | Così privo di lei [Lucrezia] | Per un momento solo, | Ch'è vita del mio cor, core dell'alma, | Repente diverrei preda di morte; | Onde altri non potrà, giudice giusto, | Biasmarmi con ragion se cerco aita, | Chè ciascun di salvar cerca la vita » (A. I. sc. 2.[a]). Ma perde il suo tempo, perchè Lucrezia è quella onesta donna che tutti sanno, savia per sè e per le altre, alle quali dà spesso di questi móniti: « De le donne gentili | I veri fregi son ornarsi l'alme | Di virtudi sublimi. | Un modesto vestir sempre fu segno | D'una mente pudica. | Inanellato crin, guancie dipinte, | Adulterati lisci, | E di gemme e di perle | Fregiati manti e tempestate vesti | Non son de l'onestà degne livree » (A. II. sc. 1[a]). Quanto all'azione, ecco come il Mamiano seppe idearla e svilupparla. Mentre Collatino è in campo a guerreggiare, Tarquinio che ha già tentato invano ogni altro mezzo per venire a capo del lungo desiderio, si fa accogliere in casa da Lucrezia com'ospite (A. IV, sc. 2.[a]), e poi sfoga violentemente su di lei le proprie voglie. Lucrezia richiama tosto dal campo il marito, e gli narra, con molto lusso di particolari, la patita vergogna (A. V. sc. 1.[a]). Collatino ascolta con flemma, e con flemma risponde alla disperata donna: « Involontario error non è difetto »; anzi sembra dispostissimo ad acconciarsi senz'altro al fatto compiuto: sennonchè così non l'intende Lucrezia, le cui ultime parole son queste: « Conscia a me stessa di pudico affetto | Da la colpa m'assolvo, | Ma non già della pena. | E non sarà mai vero | Che con l'esempio suo Lucrezia inviti | Vivere altrui, se dell'onore è priva. | Il dica questo colpo, | Con cui trapasso l'innocente core ».

Il suicidio cruento sulla scena.

È appunto in grazia di codesto « colpo » e di cotesti ultimi pessimi versi che la tragedia del Mamiani meritava specialmente d'essere ricordata. Gente morente o morta, e magari tagliata a pezzi, se n'era vista fin troppa sulle scene, ma non così gente che si ammazzi: e al Mamiani, pessimo poeta, va tenuto almen conto dell'audacia con cui (primo forse dei nostri) osò trasgredire un dei canoni più irragionevoli e più rispettati della poetica tragica allora corrente.

Bassa di critica della « Lucrezia ».

Il resto della tragedia è insignificante; insignificanti i personaggi, compreso Bruto, ridotto a far la parte dei soliti confidenti consolatori; e insignificanti i lor discorsi, in cui non spunta neppur da lontano quella facile retorica di virtù cittadine e di libertà che la storia e le leggende romane in altri tempi od altrove avrebbero facilmente ispirata anche ai più freddi e mediocri autori.

L' « Albesinda » di B. Campelli.

Ma la tragedia del seicento — dicevo — è lontanissima da ogni significazione politica; e dove parrebbe che codesta significazione dovesse trovarsi, a cercarvela, restiamo tosto delusi. Io, per es., ebbi per un momento l'illusione di trovarla nella *Albesinda* di Bernardino Campelli (1623), perugino, autore anche di qualche altra tragedia che dovrò ricordare in seguito; e la illusione me la diede il prologo, recitato questa volta dall'Italia in persona: dall'Italia corrucciata contro gli stranieri suoi dominatori (i Longobardi) e assetata di vendetta. Ecco com'essa incomincia a parlare: « La regina dei popoli e del mondo | Dominatrice altera, e de' più grandi | E più famosi eroi madre feconda, | Di virtute e d'onor terra nutrice, | Italia io sono, anzi più tosto io fui; | Ch'or bersaglio di barbari feroci | E dell'ira del ciel, fatta a me stessa | Ne le ruine mie tomba funesta, | Mezz'estinta ne giaccio. | E pur riconosciuta | Al generoso aspetto esser dovrei, | Benchè di cento e cento | Città superbe la regal corona, | Che già mi cinse l'onorato crine, | Or di barbaro popolo straniero, | Cadutami di testa, orni la fronte . . . | Ecco i campi distrutti. . . | Ecco l'alte cittadi | Già del mondo terror. . . . | Ora sì vili e basse, e parte al suolo | Umilmente prostrate, e parte rese | D'empi tiranni tributarie e serve ». Una delle gloriose città gementi sotto il giogo è Spoleto, da poco venuta in signoria dei Longobardi; ma l'Italia s'appresta a fare, con le vendette di Spoleto, le proprie: « Ora n' andrò nell'abisso e l'empia Aletto | E il Furor disperato uscir faronne; | Et io, furia novella | Vie più cruda d'ogni altra e più spietata | D'ogni furor sarò » contro gli odiati stranieri.

Il prologo ci dà codesta *ombra* d'Italia, ma la tragedia non ci dà nemmeno l'ombra d'una lotta o d'una passione che possa dirsi nazionale o politica; ci dà invece — in uno stile un po' men bislacco del comune — l' ordinario polpettone di fatalità classica e d'accidentalità romanzesca, condito con la solita salsa di dolciumi erotici e di orrori atroci.

La lunghissima scena tra Albesinda, figlia del morto re Al-

boino, e la Nutrice, che occupa tutto il primo atto, c'informa degli antecedenti dell'azione, e son questi: Nel giorno in cui i Longobardi occuparono Spoleto, il re Alboino, tutto assorto nel pensiero della nuova conquista, aveva dimenticato di compiere il sacrificio che quei barbari usavano offrire ogni quattro anni ai loro « Dei infernali ». Fin da quel giorno erano apparsi infausti prodigi, indubbi segni dell'ira degli Dei: e i Longobardi eransi rivolti agli « oracoli », per sapere come potessero placare cotesta ira desolatrice. Gli « oracoli » risposero che si dovesse ogni quattro anni, nel giorno del mancato sacrificio, offrire agli « Dei infernali » — vittima espiatoria — un dei giovani longobardi stanziati a Spoleto, tratto a sorte. Ora, il re Clefone, successore d'Alboino, era appunto venuto con l'esercito a Spoleto, per vegliare sull'esecuzione del decreto dell'oracolo, ed aveva condotto seco il figlio Arico, destinato a compiere le funzioni di sagrificatore e a diventar poi marito d'Albesinda. Costei però non è punto lieta della venuta di Clefone, sì perchè non ama Arico, sì perchè teme che la sorte d'essere immolato possa cadere su Rodoaldo, figlio del duca di Spoleto, di cui è accesamente innamorata.

Ma la triste sorte cade proprio su Rodoaldo (A. II, sc. 1.ª), il quale riceve dal *segretario* di Clefone il poco allegro annunzio, e lo sopporta dapprima con l'esemplare mansuetudine con cui tollera le chiacchiere del *segretario* stesso (A. II, sc. 3.ª), che vuol consolarlo a furia di rancida filosofia. Così il degno funzionario incomincia: « Tutti morremo: | Inevitabil legge | Di natura e del fato a ciò ne astringe. | Giovane valoroso: e chi morire | Non vuol, nascer non deve. | Tutti morremo: e quel che a te sovrasta | Orribil caso e fiero, | Sovrasta a tutti, chè l'eterna mente | Quel che più grave fè, fè più comune, | Per consolar l'acerbità del fato »; e seguita su questo tono per un pezzo. S'impegna così un dialogo filosofico intorno alla necessità di rassegnarsi a ciò che, presto o tardi, ha da venire per tutti, al gran passo, che non si evita riluttando e tremando; tutte belle cose, ma tutt'altro che nuove e opportune a sciorinarsi in quel momento e con quella flemma. Però Rodoaldo è men filosofo di quanto da principio appaia, e finisce con l'imprecare contro gli uomini e la sorte, e col volgere un mesto addio, pieno di rimpianti, alla patria e alla cara Albesinda: « Ecco dunque ti lascio, | Patria diletta, in cui regnar co'l tempo | Fortunato pensai, lasso, e pur oggi | La mia morte vedrai. | Felice

ah troppo | Felice morte, se morire il fato | Mi dava allora che la vita amava | Solo a me stesso, e solo sarei morto. A me stesso.!.... | Alma gentil per cui morir m'è grave, | Ecco, io ti lascio. | E, se sicuro fossi | Di rimaner nella tua mente vivo, | Morte non temerei: ma, se ciò dato | Non m'è dalla mia stella, almen cortese | Con una sola lagrima ti piaccia | Onorar la mia morte, e ne l'estremo | Sospiro accompagnar l'alma dolente | Con un vattene in pace. | In pace intanto | Riman per sempre; io vado a morte; addio ».

Se non è pienamente rassegnato al suo destino, non fa nulla per evitarlo; ma chi non si rassegna è Albesinda; la quale, per impedire il sagrificio di Rodoaldo, pensa (A. II, sc. 2.ª) di toglier di mezzo il sagrificatore, Arico, col mezzo d'un « pan dolce » attossicato, ch'essa gli manda in regalo. Clefone apprende la morte d' Arico mentre Rodoaldo era già stato condotto all'altare, e ne incolpa il duca di Spoleto, (A. III, sc. 2.ª). Non c'è dubbio: *cui prodest, ipse fecit;* chi aveva maggior interesse a salvar Rodoaldo, se non suo padre? Clefone destina quindi a morte, oltre Rodoaldo, anche il Duca: ma lo scaltro Grimoaldo, « capo dei sacerdoti », lo persuade a promettere (*lunga promessa coll'attender corto*) salva la vita di Rodoaldo se altri si confessi uccisore d'Arico (A. III, sc. 6.ª). Albesinda, ottenuta da Clefone solenne promessa che Rodoaldo sarà risparmiato, si dichiara audacemente autrice dell'avvelenamento d'Arico, pigliando dinnanzi al re certi atteggiamenti superbamente eroici da Antigone di fronte a Creonte. Dell' animosa vergine, che, *per non perder pietà si fè spietata*, e tutto sacrificò all'amore, il popolo astante sente compassione, e chiede grazia per lei al re. Anche Grimoaldo finge d'associarsi al voto comune; e Clefone alla sua volta finge di cedere. Egli ordina (A. IV, sc. 3.ª) che tosto, con gli usati riti, si celebrino gli sponsali di Rodoaldo e d'Albesinda, alla quale porge l'anello nuziale ch'essa deve immergere, secondo il « costume », nella coppa di « sacro vino » destinata a Rodoaldo (A. IV, sc. 4.ª). Ahimè, l'anello era avvelenato, e del veleno che con le sue stesse mani Albesinda così gli porge, il povero Rodoaldo indi a poco muore. La rabbia di Clefone non è però ancor sazia, ma si sfoga ancora, prima che su Albesinda, su due teneri fratellini di Rodoaldo, da lui scannati sulla tomba d' Arico; e i particolari con cui un *Servo* racconta (A. V, sc. 1.ª) quel barbaro strazio de' due innocenti potrebbero fare rabbrividire le tigri; poi

(sc. 2.ª) un *Nunzio* racconta come il Duca di Spoleto, ridotto alla disperazione da quegli eccessi del re, volgesse contro di lui l'armi, uccidendolo; e racconta pure lo scempio che del cadavere di Clefone, per vendicar Rodoaldo, sta facendo Albesinda. Finalmente (sc. 3.ª) Albesinda stessa compare, recando in mano la testa del re, ch'essa scaglia con furore a terra, gridando: « Restati rotta in mille pezzi in questi | Sassi, odiosa testa; aspersi e tinti | Del tuo cervello e del tuo sangue i muri | Restin d'intorno »; e corre poscia ad uccidersi lontano dagli occhi degli spettatori. Perdoniamo al Campelli, se, con la morte di Albesinda, non ebbe coraggio *d'insanguinare la scena*; per *purgare gli animi dalla compassione e dal terrore*, egli — nei limiti delle regole più accreditate — aveva già fatto — ci pare — abbastanza!

Le storie longobarde sul teatro.

L'azione tragica che abbiamo esposta, secondo il Campelli, venne desunta « parte dal Sigonio e parte dalle storie manoscritte di Spoleto »; ma non perdiamo tempo, per carità, a rintracciar fonti improbabili quando abbiamo dinnanzi la fonte più certa di simili macabre fantasie, ch'è il gusto del tempo, di cui l'*Albesinda* è un assai caratteristico esempio. Più importa notare che alla storia longobarda (la quale fin dai tempi del Rucellai aveva fornito materia ai tragedi italiani) almeno per attingervi dei nomi di personaggi meno arbitrari di quelli comunemente portati dagli attori di tragedie *non longobarde*, ricorsero pur altri scrittori del seicento.

La « Romilda » di V. Nolfi.

Ricorderò Vincenzo Nolfi, autore d'un melodramma *(Bellerofonte)*, d'un poema su *La Santa Casa di Loreto* e d'una tragedia, *Romilda* (1643), che si svolge alla corte di Gilolfo, duca del Friuli; il quale, essendo ormai morto quando principia l'azione, compare solo in *ombra* a recitare, *more solito,* il prologo. Gilolfo è morto da poco, nel difendere « stato, libertade e figli » contro i Bavari invasori, lasciando vedova Romilda ed orfani due figli ancor giovanissimi: Romoaldo e Grimoaldo. Romilda proseguiva animosamente la guerra contro i Bavari e sosteneva intrepida l'assedio di cui l'aveva cinta nella capitale il re Carcanno, da lei odiato come nemico e come uccisore del suo caro Gilolfo; quando un bel giorno la fedel vedova del duca longobardo, « Per virtù d'un incognito desio | Su la torre real si tragge, e quindi | Con palpitante cor, con occhi molli, | Mentre rimira l'accampate squadre », vede uscire « di ricco padiglion superbo . . . . | fastoso e nobile guerriero, | Che, agli al-

trui riverenti ossequi, ai segni, | Conosce esser Carcanno »: e d'un subito, da odiatrice che n'era, ne diviene amante: « Meraviglia d'amor, che in un baleno | Cangia in vitale umor d'odio il veleno! » (A. I sc. I.ª). Essa ormai si strugge di rimaritarsi a Carcanno, e sostiene ch'egli sarebbe un ottimo secondo padre ai figli di Gilolfo, quantunque il *consigliere* Lanfredo l'avverta che nel Bavaro sia piuttosto da temere un implacabile nemico, un usurpatore e un tiranno. Innamorata così, d'un altro, Romilda non si cura d'Agilmondo, generoso principe longobardo, accorso a difenderla per puro e disinteressato amore di lei, e non ha scrupolo alcuno di ripagarlo di tanto amore e di tanti leali servigi con la più nera ingratitudine. Intanto un soldato d'Agilmondo intercetta una lettera di Romilda a Carcanno e la reca al suo signore (A. II. sc. 3.ª).

La traviata donna inviava in quel foglio un'aperta dichiarazione d'amore all'uccisore di Gilolfo; una curiosa lettera in quartine, di cui basterà riferire la prima: « Con la scorta d'amore, umile e pia, | Dato bando a l'ostil vindice orgoglio, | La sua fè la sua fiamma in questo foglio, | A te, re del suo cor, Romilda invia », Imaginarsi l'effetto che cotesta lettera produce sul povero Agilmondo; ma Romilda non si perde d'animo, e gli dà facilmente ad intendere che, scrivendola, essa aveva voluto tendere un'insidia a Carcanno, per « trarlo entro le mura » e « prendere di lui aspra vendetta » (A. II, sc. 4.ª). Semplice e innamorato com'è, Agilmondo crede: ma sconta poi tosto la sua dabbenaggine, perchè Romilda pensa tosto a liberarsi di lui, facendolo serrare in carcere (A. III. sc. 4.ª). Così non le resta alcun serio impedimento ad eseguire il suo disegno d'aprir le porte a Carcanno: chè serio impedimento non sono le fanciullesche audacie del figlio Rodoaldo, il quale, dopo aver inviato un cartello di sfida (A. II, sc. 5.ª) a Carcanno, s'apparecchia « ad impedir l'entrata | Al fellon traditore » (A. III, sc. 5.ª). Carcanno però entra egualmente, accolto a gran festa da Romilda, alla quale promette di perdonare a Rodoaldo e di lasciar partire senz'altre molestie Agilmondo (A. IV, sc. 3.ª): entra con volto sereno, giulivo e mansueto, promettendo a tutti clemenza e pace; e seguon tosto le nozze.

Ma, ahimè, Carcanno era un barbaro simulatore: chè il mattino seguente alla prima notte nuziale da lui passata con Romilda, egli (lo racconta il Segretario), lasciando il talamo, chiama i suoi soldati e dice a que' brutali: « Ite a Romilda e

di sue membra infami | Fatene vostro pro . . . . | Non è mia moglie: qual con donna impura | Seco mi son giaciuto, . . . | E fian trafitti i figli » (A. V, sc. 3.ª). Così avviene. Romilda, esposta alle oscene violenze della soldatesca, soccombe di crepacuore e di ferite: i suoi figli son trucidati: e Carcanno (A. V, sc, 4.ª) ordina il saccheggio generale della città. Quand'ecco che sul più bello di cotesto suo feroce tripudio, da certi gioielli predati nel palazzo ducale e da altri indizi complicatissimi, che poi s'accumulano, egli viene a scoprire che Romilda era sua sorella! Naturale che si disperi, e niente di strano anche se, come dice di voler fare, s'ammazzasse: ma glielo vieta (chi mai se l'aspetterebbe? . . .) l'affetto de' suoi devoti sudditi, ai quali troppo dorrebbe di perdere un principe tanto degno!

La scena delle tragedie finta di raro in Italia.

Succede di rado nel teatro del seicento che la scena delle tragedie — storiche al modo che s'è veduto, o non istoriche affatto — sia posta in Italia. La povera fantasia degli autori secentisti, quando non spazia nell'Asia (terra promessa delle tragiche vicende), spazia un po' dovunque, ma di preferenza ne' paesi più lontani o men noti: perchè, come diceva il Gessi, nella *Lettera responsiva* al sig. co. *Andrea Barbazza* aggiunta a quel suo *Nino il figlio* che abbiamo già citato e che dovremo ricordare ancora tra poco, essendo « il soggetto più tosto straniero che domestico » e perciò « più lontano dalla nostra notizia, più facilmente e verisimilmente ammetterà gli episodi e le parti favolose connesse al vero » (p. 157). In ciò il Gessi s'accordava col Bonarelli, che di tal punto discorse piuttosto a lungo, a proposito del *Solimano*, e con altri, che, senza discorrerne, seguirono l'avviso del Bonarelli e del Gessi.

L'« Ormondo » di M. Cevoli.

Mario Cevoli finse a Praga in Boemia la scena del suo *Ormondo* (1659), ch'è tutto una luttuosa commedia d'equivoci. Riassumiamola in breve. Europa, figlia d'Orbante re d'Ungheria, ama riamata Ormondo, figlio di Boemondo, re di Boemia. Ma i due re sono acerrimi nemici, e quindi i lor figliuoli non hanno nessuna speranza di poter diventare marito e moglie: anzi Orbante, avendo saputo che Europa ama Ormondo, entra in tal furore che vuole ucciderla. Essa però si sottrae al furore paterno fuggendo, travestita da uomo, a Praga presso l'amante, in compagnia d'una fidata donzella, Alvida.

Un nome fortunato. Il « Belisario » del Francucci.

Noto — poichè me ne capita qui il destro — che il nome della eroina del *Torrismondo* ebbe straordinaria fortuna nel seicento; lo incontriamo assai spesso nel teatro tragico di quel

secolo; p. es., nel *Belisario* (1622) di Scipione Francucci, aretino, lodatissimo da Giuseppe Matarozzi, per quella gravità di stile tanto « difficile a conservarsi nella poesia toscana »: e — allungando la parentesi — aggiungo anche che qui Belisario è personaggio affatto secondario; perchè la tragedia del Francucci non è piena de' casi e delle sventure del glorioso generale di Giustiniano, si bene dei casi e delle sventure d'Alvida, principessa di Negroponte, desiderata in isposa dall'ambizioso Evandro, favorito dell'imperatore, e amata contemporaneamente dal « barone greco » Ablavio, e dal figlio di Belisario, Areonte. Belisario poi finisce col perder gli occhi per causa d'Alvida e degli intrighi amorosi che intorno a lei s'avviluppano!

Dunque — tornando alla tragedia del Cevoli — dicevamo, Europa fugge con la fidata donzella; sennonchè sotto le gonne d'Alvida celavasi Aronte, figlio del re di Svezia, che innamorato d'Europa, per poterle star vicino, aveva mentito il proprio sesso, appunto come Autilio nella *Celinda* della Miani. La finta Alvida s'ingegna a seminar zizzania tra Europa ed Ormondo, e vi riesce. Nei cuori dei due fedelissimi amanti entrano sospetti reciproci: Ormondo, per vendicarsi d'Europa, si dà ad amoreggiare con Armida, sorella d'Europa stessa e a lei somigliantissima. Europa, per accertarsi del tradimento d'Ormondo, si finge Armida. Ormondo non la riconosce, e le si scopre così infedele. Acquistata questa fatale certezza, essa prende l'armi e va sconosciuta al campo, risoluta a scontrarsi con Ormondo e a punir colla spada il traditore. In questo mentre, i due re padri sono indotti a concludere la pace da un responso dell'oracolo (quei benedetti oracoli che non parlano mai chiaro e a tempo!), secondo il quale le impedite nozze di Europa e d'Ormondo, sarebbero state cagione di lutti. I due re trovansi quindi dispostissimi adesso ad assecondare i voti dei loro figlioli; ma Europa era intanto riuscita a misurarsi con Ormondo, ed era rimasta da lui (che non la riconobbe) uccisa — accidente, anche questo, come ormai sappiamo, tutt'altro che nuovo e raro. Aronte allora depone le vesti muliebri e sfida Ormondo, che l'uccide; ma siccome, dopo l'uccisione involontaria d'Europa, egli erasi reso odioso a tutti, così lo sciagurato stima opportuno di deporre le proprie armi e di rivestirsi di quelle del morto Aronte. Succede perciò un ultimo equivoco. Il fido suo amico Alarco, credendolo caduto sotto i colpi d'Aronte, e credendo di vendicarlo, l'assale e l'uccide; altro caso pur molto comune.

Il Cevoli ci trasporta in Boemia, altri ci conducono in Ispagna, in Inghilterra, in Germania, in Turchia, un po' dappertutto insomma; e dappertutto la gente s'assomiglia, dappertutto (come nel teatro del cinquecento) resta indistinto il colore del luogo e quello del tempo. Potrei moltiplicare gli esempi, ma ciò non richiede particolare dimostrazione, poichè, già risultando chiaro dalle tragedie di cui ho discorso, apparirà pure chiarissimo da quelle che devo ancora ricordare.

Impero del caso o dell'equivoco

Un'altra osservazione invece più preme; ed avrei potuto esporla già prima, se, quando si hanno varie cose da mettere in rilievo, non fosse necessario notarle una alla volta. Nell'*Ormondo* del Cevoli trovammo un'amante che, senza volerlo, uccide l'amata (quante volte fu ripetuto dopo il Tasso, in drammi e in poemi, il patetico caso di Clorinda e Tancredi!), e un amico che involontariamente uccide l'amico; altrove abbiamo fratelli che s'innamorano (senza conoscerle) delle sorelle, o padri delle figlie, o figli che fatalmente si rendono micidiali dei genitori, ed uomini che son creduti donne, o donne che son credute uomini, e persone che s'assomigliano così perfettamente da essere facilmente scambiate le une per le altre, anche da chi meglio dovrebbe conoscerle; il caso insomma e l'equivoco, che producono le combinazioni più strane e luttuose (quando non sono ridicole); il caso e l'equivoco, che arruffano le matasse della maggior parte delle tragedie secentesche e signoreggiano in esse.

Predominio dell' « inviluppo ».

Il Gessi, da me citato ormai varie volte, sosteneva che « più bella sarà la favola, se sarà artificiosa e con inganni, e fra questi, che alcuno resti ingannato non solo dagli altri, ma da sè stesso » (*Lettera* ecc. pag. 162). La tragedia — secondo lui — poteva essere di tre sorta: « costumata » (*precettiva, morale*), « affettuosa » (*patetica*) e « intrecciata » (*ravviluppata*); ma l'ottima tragedia parevagli la « mista », cioè quella che, oltre il *pathos* e i *documenti morali,* contenesse anche — come elemento più prezioso d'ogni altro — *l'inviluppo.* Nè può dirsi che cotesta fosse l'opinione d'un solitario; *l'inviluppo* nelle tragedie del Seicento non manca quasi mai; e dove manca, è in certo modo supplito da sdoppiamenti d'azioni e di personaggi; come, p. es., nelle *Gemelle Capoane* d'Ansaldo Cebà, autore anche di due altre tragedie: *Silandra* (1621) ed *Alcippo* (1623), non peggiori, ma non certo più notevoli.

Le « Gemelle Capoane » del Cebà.

Fa stupire che il Maffei accogliesse nel suo *Teatro Italiano* le *Gemelle,* che, agli occhi d'un classico, dovevano avere

almeno l'imperdonabile difetto di una evidente *duplicità*, se non d'*azione*, d'*interesse*. Perchè le protagoniste son due: Trasilla e Pirindra, figlie di Calavio e d'Antandra, entrambe in pari grado innamorate di Annibale, ed entrambe sedotte da lui.

Ciò che nel 1.° atto racconta di sè Trasilla all'ancella Metrisca, cioè i suoi non platonici amori col Cartaginese, corrisponde a ciò che nel II atto confida Pirindra all'ancella Gelasca: l'una e l'altra si trovano nella medesima situazione, con questo solo divario, che mentre Trasilla, dandosi ad Annibale, si sarebbe lasciata abbarbagliare dalla gloria e dalla fortuna del guerriero africano, Pirindra non obbedì che alla voglia d'aver marito; e poichè i genitori non s'erano affrettati a procurargliene uno legittimo, essa se n'era procurato uno di contrabbando.

Cervelline e fraschette entrambe, così Trasilla come Pirindra; Calavio, un fatuo, che parteggia per Annibale, e intanto, sperando chimeriche soddisfazioni d'ambizione, gli lascia piena libertà di spulcellargli le figliole; Annibale, un soldataccio licenzioso senza scrupoli; Antandra, moglie di Calavio, che disapprova la condotta del marito, un'eterna brontolona inascoltata; Perondo, fratello delle sedotte, un ragazzo, un nemico che ad Annibale non può far paura.

Dopo quattro atti di puri racconti e discorsi, comincia l'azione. Annibale ha stabilito di lasciar Capua e la casa di Calavio prima dell'alba; e sulla porta convengono (senza riconoscersi subito, perchè fa ancor buio) Trasilla e Pirindra, a ciascuna delle quali Annibale ha promesso di condurla seco; Calavio ed Antandra, che devono compiere verso l'ospite l'ultimo ufficio, augurandogli il buon viaggio; nonché Perondo, che aiutato dall'amico Fronindo, vorrebbe, approfittando delle tenebre, tirare una coltellata nella schiena ad Annibale. Aspetta e aspetta, Annibale non compare; egli, come aveva già concertato col suo fido Maarbale, s'era tolto d'ogni impaccio, uscendo da una porta posteriore del palazzo; e chi s'è visto s'è visto! Qui, dove la situazione è schiettamente comica, comincia la tragedia. Le ragazze si disperano e strillano di voler morire; non vogliono rassegnarsi all'abbandono, quantunque il padre Calavio (siamo giusti, egli non aveva nessun diritto di mostrarsi severo!) le esorti a darsi pace. Non è di questo avviso Perondo, il quale porge alle sorelle un potente veleno, di cui s'era munito pel caso che il colpo meditato contro Annibale gli andasse fallito

ed esse lo bevono, ritirandosi poi subito a morire decentemente dietro le quinte, mentre Calavio resta sulla scena ad ascoltare i rimproveri della moglie e del figlio, e a recitare il seguente *confiteor*: « O Trasilla o Pirindra.... | Voi non peccaste già per vostro invito, | Ma per l'esempio mio, per la mia scorta; | Voi foste continenti e vergognose (?) | Quant'altre fosser mai, nè grazia o lume | Saria mancato a voi, s'a generarvi | Fosse toccato in sorte un altro padre ».

L' « inviluppo » delle « Gemelle » non è del genere più perfetto.

Ma gl' « inganni » qui prodotti dalla mariuoleria d'Annibale e gli altri prodotti dalle tenebre notturne, non sono sufficienti a complicar la favola quanto al gusto dei secentisti piaceva. Qui non compare, come in tanta parte delle tragedie d'allora, nessun personaggio sotto falso nome o sotto mentite spoglie, e l'azione non dipende (come in tanti altri casi che abbiamo veduti o potremmo vedere) dalla fatale ignoranza dell'esser vero delle persone. Qui non succede, nessuno di quei « casi atroci », « ch'erano più lodati » (dice il Gessi, d'accordo col p. Sforza Pallavicino, p. 161) quando accadevano tra « prossimi di sangue, d'amicizia o d'amore »; non succede, p. es., — come nell'*Almida* d'Agostino Dolce (1605) — che una regina di Persia, Talestri, moglie di Cambise, sia rivale in amore della figliastra, Almida, e dia morte al fratello Artassuro, « principe di Soria », che compare sotto nome non vero: mentre anche Olindo, « cameriere sconosciuto d'Artassuro », è « chiamato Tarsete », ed anche Clotario, « sacerdote sconosciuto », è « chiamato Timante ». Ma una delle tragedie in cui più brilla quest'arte di produr le sorprese, di far nascere ad ogni momento degli equivoci e di mettere in azione de' personaggi mascherati, è quel *Nino il figlio* del Gessi, che fu stampato in gran fretta — dice l'autore *al virtuoso lettore* — prima che la medesima favola fosse da altri esposta in romanzo.

Le complicazioni del « Nino il figlio ».

Nel *Nino il figlio* succedono e si raccontano tante e tali cose, che, a volerle riassumere, bisognerebbe spenderci uno spazio immenso e rassegnarsi poi sempre al pericolo di confonder la testa al lettore. Basti dire che Semiramide (la via battuta da Antonio Decio, a mezzo il seicento sembrava troppo piana) arde per Nino, « creduto figlio d'Alario » sotto nome di Zelindo; e Zelindo arde per l'egizia Ariclea, « creduta figlia d'Alvandro », la quale *è e non è* poi sua sorella. Ciò che per altro più serve a complicar l'azione e a renderla piena di sorprese, è la perfetta somiglianza di Semiramide con Zelindo, perfetta rasso-

miglianza che non permette, di pieno giorno, ai loro più famigliari, di distinguerli: donde nascono scambi e *qui pro quo* continui. Così, p. es., la *Nutrice* di Semiramide parla a Zelindo credendo di aver presente la regina (A. I, sc. 1.ª): lo stesso succede a Mennone (A. II, sc. 7.ª) « capitano della guardia reale », che pure è un antico spasimante di Semiramide; lo stesso succede ad Orcano, « consigliero » (A. III, sc. 3.ª); mentre Ariclea versa le sue tenerezze amorose nel seno di Semiramide, credendo d'aver a che fare con Zelindo (A. II, sc. 5.ª), e l'aio di Zelindo, Alvandro, cade nel medesimo errore (A. IV, sc. 3.ª), credendo parlare al giovane principe, quando invece parla alla regina!

Strani casi, fortuiti impreveduti accidenti, episodi, agnizioni inaspettate costituiscono dunque gli elementi più comuni del nostro teatro tragico secentesco: le tragedie veramente *semplici* si contano, sto per dire, sulle dita. Il Belloni che ha preso per criterio di classificazione delle tragedie profane appunto la *semplicità* e la *implessità* delle favole, ha costituito una classe di opere che nella copiosa produzione del tempo rappresentano delle quasi sporadiche eccezioni. Implessità e semplicità d'ordini tragici nel seicento.

Fra gli autori di tragedie « piane e semplicissime » egli annoverò Carlo Ruggeri, per la *Reina di Scozia* (1604) tratta dal miserabil caso di Maria Stuarda, che fu drammatizzato, com'è noto, sulla fine del cinquecento, dal Campanella, e poi da parecchi secentisti. Simile alla tragedia del Ruggeri, oltre che nella materia e nel titolo, anche nella semplicità, è la *Reina di Scozia* pubblicata più tardi (Milano, 1628) da Felice della Valle; ma non *semplicissime* son altre *Marie Stuarde* posteriori, del Savaro e del Celli. Il Belloni annoverò ancora (p. 262) tra gli autori di tragedie « piane » il Chiabrera, il Testi, il Cebà, il Delfino, lo Scammacca, ecc.; ma, tra que' pochi, alcuno veramente non appartiene di giusta ragione alla breve schiera, come il Bonifacio, per l'*Amata*. In ogni modo, pur tenendo conto di quelle che il Belloni non ricorda, come *Il Conte Ugolino* di Giovan Leone Semproni (insipida sequela di racconti e dicerie, anche di materia politica, tra cui s'intrude il romanzetto della rivalità di Manfredi, nipote d'Ugolino, e d'Almerigo, nipote dell'arcivescovo Ruggieri, entrambi innamorati d'Angioina, orfana di Carlo I d'Angiò), il numero delle tragedie *semplici* del seicento resta sempre esiguo. Tragedie semplici scarse.

D'alcune d'esse ho già fatta menzione: d'altre farò cenno adesso.

La « Rosmilla » del Partini.

La *Rosmilla* (1622) del lucchese Francesco Partini, p. es., rispetto alle macchinose favole tragiche prevalenti in quegli anni, pare la più semplice cosa del mondo. Semplicità relativa, del resto; chè la semplicità non era punto nel gusto del tempo. Drammi in cui si svolga, senza alcun intreccio, una passione, il Seicento non ne vide: dal più al meno le tragedie del Seicento, anche quelle in cui, come nella *Rosmilla*, non hanno luogo le sacramentali *agnizioni*, sono tutte *implesse*.

Il Partini imaginò che tra i due giovani principi, antichi compagni di venture e d'armi, Bimoro di Scozia e Sigero dei Paesi Bassi, sorgesse improvviso contrasto, e che per futile motivo, « per liev'aura d'invidia » (A. IV, sc. 3.ª), Bimoro uccidesse Sigero. Bimoro, tornato in patria e divenuto re, s'innamora *per fama* (la cosa al lettore non recherà più meraviglia, io spero) di Rosmilla, « infanta d'Inghilterra », e la fa richiedere in isposa al re padre di lei, ch'era zio dell'ucciso Sigero. Naturalmente l'Inglese non vuol per genero l'uccisore del nipote, ch'era, per giunta, un uomo di « ritrose maniere »: sicchè gli rifiuta senz'ambagi la mano di Rosmilla. Bimoro allora disponesi ad usare la forza; e mentre fa gli apparecchi guerreschi per invadere l'Inghilterra, muore il re di quel paese, lasciando l'unica sua figlia ad erede sotto la tutela del *segretario* Aronteo, che assume il governo col titolo di vicerè. Bimoro riesce facilmente ad intendersela con costui, offrendogli in moglie la propria sorella Dalinda, « infanta di Scozia », per averne in cambio Rosmilla. Ma l'ombra del padre, che le appare in sogno, rivela a Rosmilla tutta la trama ordita tra Bimoro ed Aronteo, e dal racconto interminabile di cotesto sogno, che Rosmilla fa alla *Nutrice*, incomincia la tragedia.

Bimoro giunge a Londra con Dalinda; è accolto a gran festa da Aronteo, nè trova ostile Rosmilla, la quale anzi si mostra disposta a divenire sua moglie. E le nozze (duplici nozze) si compiono; ma dopo brevi i tripudi del IV, il V atto s'apre coi lamenti di Dalinda, che fugge inorridita dalla reggia: « Ahi, Dalinda, al piacer morta, ed al duolo | Rimasa viva, or queste | Eran le nozze? ahi, non è Londra certo | Già di cortese, placido, fedele | Popolo sicurissimo ricetto, | Ma più tosto paese | Di Scizia crudel », ecc. Che cosa era successo? Lo racconta poi pel minuto (sc. 3.ª) la cameriera Caldilia, la quale fa sapere al Coro come Rosmilla, a mensa, avvelenasse Bimoro ed Aronteo. Primo a cader fulminato dal veleno fu Aronteo; poi

ne subì gli effetti anche Bimoro; ma questi, sentendosi venir meno, e comprendendo d'essere spacciato, grida: « Se Scozia pianger dee, | Anglia non rida », e raccolte l'estreme sue forze, vibra, con il coltello di cui erasi servito a mensa, un colpo mortale nel seno di Rosmilla.

Soggetti classici.

Non maggiore semplicità si trova in altre tragedie che pur passarono allora per semplici; come le tragedie d'argomento classico del conte Emanuele Tesauro. Non terrò conto dell'*Alcesti o sia l'amor sincero* (1665), intitolato dall'autore *tragedia musicale*, ch'essa appartiene piuttosto alla famiglia dei melodrammi: ma ricorderò l'*Hippolito* e l'*Edipo*, tragedie entrambi *tratte* (assai liberamente del resto) *da Seneca*, e composte molto tempo innanzi che venissero pubblicate (1661), con intendimento di « ridurre l'una e l'altra dalle seccaggini di quella tetrica antichità al genio più populare de' moderni teatri ».

Modo consueto di trattarli.

Noto intanto un'altra cosa non trascurabile. I soggetti classici o mitologici, rispetto alla molto maggior frequenza degli altri soggetti, appaiono nel seicento quasi lasciati in abbandono; e non mai trattati da poeti secolari senza che in essi trovassero luogo i casi e i sospiri d'amore.

Il soggetto dell' « Ippolito ».

Piacque il soggetto dell'*Ippolito*, perchè in esso l'amore era, dirò così, *indigeno;* e lo trattarono, a mia notizia, prima del Tesauro, almeno due autori; Vincenzo Giacobilli (1601) e Andrea Santamaria (1619): d'altri, che lo ripresero più tardi e lo riprodussero in tragedie d'altro titolo, farò menzione nel capitolo seguente. Men piacque, quantunque di per sè inviluppato, il soggetto dell'*Edipo;* ma il Tesauro pensò a complicare il nodo, a crescere il numero de' personaggi, aggiungendovi un *Pretore*, Manto figlia di Tiresia, un Alceste « orator di Merope, regina di Corinto, creduta madre d'Edipo », l'Ombra di Laio (poichè l'Ombra d'Antione, che *conta la protasi,* cioè il prologo, non bastavagli), Neera, damigella d'Antigone, un « Sacerdote aruspice », un « Sacerdote mago »: e pensò anche di tessere entro le fila di quella terribile tragedia del fato un romanzetto d'amore tra il sentimentale e il borghese, ma più borghese che sentimentale.

L'« Edipo » rifatto dal Tesauro.

Antigone infatti — ormai adulta — ama in segreto lo zio Creonte, ed è perfino un po' gelosa della « damigella » Neera, che le rimprovera d'aver in capo que' grilli mentre il regno era desolato dal mortale flagello. Pensare agli amori in un tempo di sì grandi pubbliche calamità pare a Neera cosa indegna

d'una principessa. E Antigone risponde: « Ciò tutto è ver, ma non son io più mia. | E se con gli occhi miei tu lo mirassi, Più non saresti tua. | Ma ti par poco | Che, benchè non sia mia, il mio Creonte | Non sa ancor ch' io son sua? | Amor è istinto, | Ma nasconder l'amor è gran virtute » (A. II, sc. 1.ª). Non sembra però che cotesta « gran virtute » Antigone l'avesse sempre avuta, nè che Creonte ignorasse il debole della ragazza: perchè già le prime parole ch'egli le rivolge nella scena seguente sono improntate ad una grande domestichezza: « O che giocondi e fortunati auspici | Dal soave balen di due bei lumi | Prende, Antigone amata, il mio ritorno! | Come naufraga nave, allor che vede | Un gemino splendor sopra le vele, | Spera tranquillo il mare e il ciel sereno, | Così il mio cor, che senza te fra l'onde | Di turbidi pensier mesto s'avvolge, | Al comparir di due begli occhi è in calma ». Antigone fa la ritrosa, con certe smorfiette da ragazza sorniona che vuol tirar l'acqua al suo molino; e prega Creonte di smetterla colle galanterie, o, se proprio l'ama davvero, di dimostrarle le oneste intenzioni, *chiamandola* (questo piemontesismo è pur carino!) al babbo. Anzi al babbo avrebbe già parlato essa stessa, se un tirannico uso non vietasse alle ragazze di tener simili discorsi e di manifestare le loro simpatie: « So ch'è permesso altrove alle donzelle | Il dichiarar ove il lor core inchini, | Onde avvengono poi nozze più liete, | Più pure faci e più felice prole; | Ma questa libertà dannato esempio | Di sospetta virtù sarebbe in Tebe. | Pur ciò che a me non lice è a te permesso; | Va dunque tu (come accennar ti volli) | Al re mio padre . . . . ». Non qui soltanto, ma anche altrove, il Tesauro scende dallo stil fiorito all'umil prosa della vita e dalle tradizionali sentenze della più nobil sapienza all'umile filosofia del costume contemporaneo.

Il Delfino. Più alto nelle sentenze si tenne un altro secentista, autore di quattro tragedie, delle quali tre possono passare per semplici; voglio dire Giovanni Delfino (1617-1699), che morì cardinale e fu a un pelo di morir papa. Delle quattro, l'ultima, il *Creso,* è comunemente riconosciuta come *implessa,* ed è pur quella di cui l'autore più compiacevasi. Nel *Dialogo* sopra le sue tragedie, nel quale introdusse a parlare Nicolò Sagredo, Bartolomeo Varisano Grimaldi e Ciro di Pers, cotesta paterna predilezione pel *Creso,* « tessitura di più fila che si congiungono insieme », è manifesta; nè staremo a vedere ora se fosse giustificata; il che non ci pare. Ma un autore persuaso che

« l'agnizione è uno dei principali ornamenti e delle più apprezzabili bellezze della tragedia » (*Dialogo* cit., p. XXII), non doveva ricordarsene solo una volta. Infatti un'agnizione ha luogo anche nel *Medoro*, dove (A. V, sc. 1.ª) l'umil paggio di re Dardinello a un tratto apprende da Eumene d'esser figlio nientemeno che d'Arbace « re della China »: cosa che salva (*Dialogo* cit. p. IV) « il costume e il decoro d'Angelica ». Più semplice della *Lucrezia*, e forse migliore di tutte l'altre tragedie del Delfino, è la *Cleopatra*, che per varie circostanze, anche indipendenti dal merito, è oggi la più nota; la *Cleopatra*, con molte mutilazioni di parti e di personaggi stampata dal Maffei per la prima volta nel suo *Teatro italiano*, e data a leggere dal Paciaudi all'Alfieri principiante, che nella *Vita* la ricordò poi sotto il nomignolo di *Cleopatra eminentissima*.

Dopo il prologo recitato da Megera e dall'ombra d'Antonio (solo nel *Creso* il Delfino rinunziò a cotesto uso dei *prologhi separati*, chè la *Lucrezia* è preceduta da un fatidico discorso dell'Ombra d'Enea, e il *Medoro* da una vanteria dell'Amore, il quale, magnificando la propria onnipotenza, conclude che nessuna gloria pareggia quella di domare « il gran mostro » ch'è « la beltà superba e fiera »), l'azione comincia da una scena in cui Augusto fa una lezione pedantesca di filosofia alla vinta Cleopatra, pretendendo d'insegnarle la saggezza del rassegnarsi ai decreti del destino. Cleopatra così non l'intende, e risponde con qualche accento di dignità e di forza: « Augusto.... | È costanza il soffrire | Molti mali, non tutti. | Alma real sopportar deve il danno, | Il ludibrio non mai.... | Soffersi, e con fortezza, | La caduta dal soglio: anco soffersi | Del mio Antonio la morte; | Ma ch'io men vada incatenata innanzi | Al carro tuo per le romane strade..... | È sì deforme ed aborribil cosa, | Che al paragon la morte è dolce e bella.... | In Egitto regnai, morrò in Egitto ». Augusto la incuora a *vivere* e a *sperare*; e a *vivere* e a *sperare* la esorta anche la sua dama Ergonda, la quale vuol persuaderla che le « ambigue voci » d'Augusto tradiscono l'amore; ma Cleopatra, fedele alla memoria d'Antonio, non si lascia sedurre dalla lusinga di un nuovo amore. Essa considera ormai compiuto il proprio destino: « Non han più forza in me vita nè regno: | Ho dal cor già scacciato | Ogni umano desio: vissi e regnai » (a. I, sc. 3.ª). Dalle due scene seguenti (un dialogo storico-politico d'Augusto con Agrippa, e un monologo filosofico dell'astrologo Sesastre) non apprendiamo nulla di ciò che intanto

La « Cleopatra ».

succede nell'animo di Cleopatra, in cui l'amor della vita, dei piaceri, della grandezza non erano così spenti com'essa troppo presto aveva detto e creduto. Noi non assistiamo a cotesta crisi interna, ma, indi a poco Ergonda ce l'annunzia già compiuta. Con l'aiuto di Sesastre, Ergonda riuscì («E chi creder potrà ch'è dura impresa. | L'impetrar che si viva e che si regni?») a risvegliare in Cleopatra le «brame» che nei cuori umani « ha impresse la natura »: « Nei cuori umani, in cui fia sempre scritto | Vivere e dominar! » (A, I. sc. 1.ª).

Ormai è certo che Cleopatra acconsentirebbe a vivere, se Augusto la prendesse per moglie; ma non vorrebbe offrirglisi; ed Ergonda è curiosa d'indovinare i riposti sentimenti d'Augusto I quali, almeno allo spettatore, si schiariscono nella scena seguente, ove Augusto parla con Agrippa da gran filosofo, da gran politico ed anche (benchè la terza qualità contrasti colle due prime) da uomo fieramente innamorato. Egli ama Cleopatra; e la ragion politica non vuole ch'egli la sposi, si bene che la traduca prigioniera a Roma. Come riuscirvi, se l' orgogliosa regina preferisce (e su ciò non v' ha dubbio) alla totale umiliazione la morte? Agrippa crede che si possano conciliare il desiderio del cuore d'Augusto e la volontà di Roma, ricorrendo a un matrimonio segreto: « Puoi farla | In segreto a te sposa. | Allor verrà con lieto cor, col nome | Di prigioniera, in Roma » — dice l'amico dell'imperatore — ma cotesto matrimonio segreto non converrebbe proporglielo; bisognerebbe anzi indurla a proporlo essa per la prima; il che ad Agrippa sembra possibile ad ottenersi con l'aiuto del sacerdote egizio Acoreo, ch'egli poi si guadagna con le blandizie sparse ne' lunghi avvolgimenti d'un dialogo politico-teologico (A. II, sc. 6.ª).

Ad Augusto intanto pare che i pensieri amorosi siano usciti di mente, poichè di tutt'altro ragiona quando torna in scena, e par che più lo preoccupi il problema fisico delle innondazioni periodiche del Nilo, ch'egli tratta a dilungo col fido Agrippa (A. III, sc. 1.ª); ma Cleopatra, a cui il negozio principale del matrimonio più preme, di ciò parla accaloratamente con Acoreo (A. III, sc. 2.ª), il quale s'ingegna di dissipare i sospetti svegliati dal dubbioso contegno d'Augusto nell'animo della donna. Acoreo cerca disporla ad assecondare le mire d' Agrippa, ma Cleopatra resiste; « Tutto deve tentar chi vita brama, | Non chi morte desia.... | Non vo' espormi alla ripulsa » — essa replica — non m' offrirò io mai sposa ad Augusto; chè' troppo

sarebbe indecoroso; e s'anche potesse sicuramente giovare, me ne asterrei del pari; sono disposta a morire, se decorosamente non posso vivere; non cedo nè a speranze nè a timori; tu parli indarno: « Ricevan questi detti | Donne volgari; e perchè tu conosca | Che ragioni non cerco | Che mutin la mia mente, | Tronco il discorso e parto» (A, III, sc. 2.ª) L'atto prosegue senza che nulla si faccia o si concluda, ed è solo nell'atto IV (sc. 2.ª) che Agrippa si presenta a Cleopatra (poichè evidentemente non s'è potuto indurla ad offrirsi ad Augusto) per proporle le nozze coll'imperatore romano. Cleopatra risponde diplomaticamente e filosoficamente così: « Se il ricusar l'Impero, | E con l'Impero ricusar la vita, | Separar io potessi | Dal titolo d'ingrata a sì gran dono | Del magnanimo Augusto, | Non saprebbe il mio cor volger la lingua | Se non per rifiutarlo. | Ogni mio affetto | Ho già dato alla morte, ed è il mio seno | Dagli stimoli suoi così agitato, | Che del tutto acconsento, e ferma credo, | Che gli estinti dei vivi | Sien più felici, e molto più i non nati.... | Ma nel pensar all'atto eccelso e pio | Ver me di tanto eroe, | Ammutisco ed umile | L'arbitrio in lui ripongo, onde sia fatto | Il suo voler ». Volpe vecchia cotesta Cleopatra!

Mentr'essa pregusta la gioia d'esser salutata imperatrice di Roma, ecco di nuovo Agrippa a pregarla di tener occulta a tutti la promessa d'Augusto, finchè la flotta, che dovrà condurre i fidanzati a Roma, non abbia salpate l'ancore; il lieto evento delle nozze — aggiunge il subdolo — non è ancor maturo, « E maturar si dee sott'altro clima » (A. V, sc. 2.ª). La donna resta interdetta: « Che enigma è questo? »; e « Il rostro del sospetto » ferocemente la morde (sc. 3.ª). Sale intanto dal cortile del palazzo alle stanze della regina uno strepito di voci concitate e d'armi; Araspe viene a narrare (sc. 5.ª) di certa zuffa scoppiata tra alcuni legionari romani e alcuni egiziani, a cui i primi avevano portato via, senza pagarle, delle mercanzie preziose. Contemporaneamente Araspe reca alla regina una lettera d'Augusto al Senato romano, smarrita nel tafferuglio da un legionario; e la regina vi legge che Augusto proponevasi di condurla prigioniera a Roma adoperando « speranze per catene ». Quella lettera non era però sincera: con essa Augusto proponevasi solo di tener a bada il Senato e di temporeggiare, finchè giungesse il momento di mantenere a Cleopatra la promessa fattale con sincero cuore d'innamorato; ma essa si crede tradita e s'uccide, con grande affanno d'Augusto (sc. 9.ª); indi viene a morire sulla

scena (sc. II.), convinta ormai — troppo tardi — dalle parole e dalle lagrime dell'innamorato che ingiusto era stato il suo dubbio, ma pur convinta che la morte volontaria, da lei procuratasi, era giusta espiazione della fede rotta all' « ombra adorata » d'Antonio, a cui aveva sempre pensato con affetto non scevro da rimorso.

L'arte del Delfino.

La tela è semplice, nè la complicano i pochi accidenti fortuiti esterni imaginati dal Delfino: nondimeno, chi guarda cotesta *Cleopatra* facilmente vi scorge lo studio d'una implessità d'altra natura; una implessità, dirò così psicologica; poichè l'anima della protagonista è campo a molti contrasti; e così pure, tra ragion politica ed amore, fluttua perpetuamente l'anima di Augusto. Di coteste complicate situazioni interne non abbiamo che i dati, gli accenni e alcune o insufficienti o brutte espressioni; mai i larghi e profondi svolgimenti. Il Delfino non era un poeta; egli era principalmente un letterato e un dotto, sollecito più specialmente di sfoggiare la sua erudizione e la sua filosofia. Il Rezzonico, sulla fine del settecento, l'annoverava a grande onore tra i pochi poeti italiani che avessero saputo vestire d'ornamenti poetici l'austerità delle scienze, alludendo, io credo, a que' sei *Dialoghi poetici* che, uscirono postumi nel 1740 (*La creazione*, *L'anima*, *Gli atomi*, *L'astronomia*, *Le meteore*, *La chimica*), svolti in endecasillabi e settenari variamente alternati, come i dialoghi delle tragedie; ma avrebbe potuto aggregarlo alla breve schiera de' poeti eruditi, che a lui pareva tanto gloriosa, anche per le tragedie, in cui gli elementi dottrinali sono profusi in tanta e sì stucchevol copia, e non, come tante volte accade d'incontrare altrove, sotto forma di sentenze, ma sotto forma di vere e proprie dissertazioni.

L' « Aristodemo » del Dottori.

Men semplice il notissimo *Aristodemo*, che Carlo De Dottori elaborò poco dopo il '50 col consiglio di vari amici; un de' quali, Ciro di Pers, spronavalo con la speranza d'« occupare il luogo nella lingua italiana » che rimaneva ancor « vacuo ». La grande, la perfetta tragedia, dopo cento e cento prove, in Italia non erasi dunque avuta, a giudizio de' contemporanei del Dottori; nè questi era l'uomo più atto a produrla; benchè l'*Aristodemo* sia davvero, sotto il rispetto dell'arte, una delle più notevoli tragedie del secolo.

Della non assoluta semplicità di esso può già far fede cotesto sommarissimo riassunto. L'Oracolo di Delfo ha indicato come vittima necessaria a placare gli Dei sdegnati contro Mes-

sene una vergine degli *Epitidi* ivi regnanti. Sarà Merope, figlia d'Aristodemo e d'Antia, oppure Arena, figlia d'un congiunto d'Aristodemo, Licisco? Si ricorre alla sorte: ed esce dall'urna il nome d'Arena. Licisco allora, per salvarla, dichiara che costei non è sua figlia; poi, come ciò non bastasse, la fa nascostamente partire da Messene. Aristodemo, ambizioso, per ingraziarsi il popolo e consolidarsi sul trono, fa tacere l'amor paterno e si prepara a sacrificare Merope. Ma Antia, la madre, Policare, il fidanzato, e la *Nutrice* tentano di salvarla con una ardita menzogna, cioè spargendo voce che Merope non è più vergine ed è prossima anzi ad esser madre. Policare la reclama come ormai sua moglie; ma Aristodemo accecato dal furore la uccide, e frugando nelle viscere di lei, ch'effettivamente era ancora intatta, s'avvede che troppo presto erasi lasciato indurre a ritenerla impudica. Intanto ritorna Licisco, il quale narra che Arena è morta colpita da uno degli arcieri inviati da Aristodemo ad inseguirla, e in pari tempo conferma che quella fanciulla non era sua figlia. Non avendo figli suoi propri, egli l'aveva adottata, senza sapere chi l'avesse messa al mondo. L'aveva ricevuta dalla sacerdotessa Erasitea, e costei sola era in grado forse di svelare l'origine d'Arena. Si chiama Erasitea: la quale ricorda ad Aristodemo certi intimi contatti da essa avuti in gioventù con lui: ed Arena era stata appunto il frutto di que' brevi amori. Così Aristodemo s'accorge d'essersi reso due volte parricida, senza compiere il solenne sacrificio richiesto dagli Dei: e perciò, pazzo di dolore, s'uccide col ferro ancor grondante del sangue di Merope.

L' « Aristodemo » nella intenzione dell'autore.

Si passa di sorpresa in sorpresa; dalla fuga d'Arena alla mentita gravidanza di Merope: dall'uccisione di costei al ritorno di Licisco, che racconta la morte d'Arena: dalla scoperta che Arena non era figlia di Licisco, al racconto di Erasitea. Un ordito dunque tutt'altro che semplice, e deliberatamente complicato dall'autore: il quale, a Ciro di Pers, il 1.º Maggio del'54, scriveva: « Mi pare che fra le specie della tragedia, quella da Aristotele chiamata implexa sia la più accetta e la più lodata: e con questo fine di farla ravviluppata e dolorosa, io mi son compiaciuto di questa storiella di Pausania ». Anche « dolorosa »: sì certo: chè il terribile e il patetico all'*Aristodemo* non mancano. Il terribile, nell'atrocità di tante morti e nello spaventoso destino d'Aristodemo: il patetico più specialmente negli affanni amorosi di Policare e di Merope. Un critico re-

cente che, trattando dell'*Aristodemo*, raccolse moltissimi dei giudizi dati intorno a cotesta famosa tragedia, sarebbe stato lietissimo, io credo, di registrare, se non d'accogliere, anche quello pronunciato dal Gorini-Corio, al quale parve paragonabile la scena tra Policare e Merope vicina a morte (A. III, sc. 3.ª) con quella tra Ifigenia ed Achille nell'*Iphigénie* del Racine (A. V, sc. 2.ª). Secondo il nostro bravo marchese settecentista le due scene « sono la medesima cosa », ma non hanno lo stesso pregio: chè quella del Dottori la vince sull'altra d'assai. Siamogli grati della discrezione, perchè non aggiunse che il Racine, il quale effettivamente compose l'*Iphigénie* un vent'anni dopo l'*Aristodemo*, abbia anche preso da questo la mossa e l'ispirazione !

Confronto con l'« Iphigénie » del Racine.

Arte del Dottori.

Non istarò qui ad istituire il confronto, che ragionevolmente ci porterebbe ad una conclusione (chi ne dubita?) diametralmente opposta a quella del Gorini-Corio; ma tanto per far saggiare al lettore l'arte del Dottori in una delle scene dell'*Aristodemo* che più piacquero un giorno, ecco qualche tratto del tenero addio che la vergine messenica rivolge all'amante. Prende essa per prima la parola e dice: « Policare, vicino | È il fin della mia vita: il colpo attendo | Che libera la patria, e mi preparo | A non temer sì gloriosa morte, | Io vado, e nulla meco | Porterò di più nobile e più degno | Della mia fè; tu le memorie mie | Pietoso accogli, e vivi. | Un cener poco, un molto amor ti lascio; | Prendine cura; unico e dolce erede | De' miei candìti affetti, | Rendi l'ossa al sepolcro e serba il nome. | Duolmi di te, ma di morir mi piace | Per te, che sei compreso. Nella messenia liberata gente. | Così il mio sangue pur ti plachi il cielo, | Ti concili fortuna. | Io fra le opache | Ombre d'Eliso andrò narrando i casi: | E dell'istoria mia non poca parte | Policare sarà; sicchè il tuo nome | Fia per la lingua mia (se parlan l'ombre) | Prima dell'ombra tua nota agli Elisi. | Tu, deh, frena i lamenti, e sol di due | Pietose lagrimette il cener bagna, | Ultimo onor, più caro | Dell' Arabe fraganze, | E co' teneri uffizi. | Deh, per pietà, la madre mia consola ». Chi non direbbe che Merope così parlante non avesse consumati i pochi suoi anni nello studio della più pura filosofia stoica, della più raffinata rettorica e della più patetica letteratura tragica, in cui (già ci è accaduto di riferirne qualche esempio) gli amanti moribondi, che chiedono agli amanti superstiti il tributo di un affettuoso ricordo e di « due pietose lagrimette », non scarseg-

giano? Quanta vuota prolissità, quante zeppe, quanta convenzione, quante lambiccature, quanta pedanteria in cotesto estremo addio d'una semplice fanciulla innamorata al suo sposo. E qui non è tutto. Naturalmente, Policare non vuol rassegnarsi a godere la felicità che Merope promette d'acquistargli col proprio sangue: perduta ch'egli abbia la sposa, che gl'importerebbe più della vita e della patria? Può vivere e godere egli ancora, se gli tolgono le « somme bellezze » della sua Merope? Può consolarsi pensando che l'anima di lei l'attenderà fedele negli Elisi? « Io son uomo » (egli dice — e son de' più bei versi che abbia l'*Aristodemo*), « e non ombra: | Piango le cose umanamente amate ». Benissimo! Peccato ch'egli, « uomo », non s'accorga d'amare un' « ombra »; perchè non è certo « donna » Merope, la quale ha la pedanteria filosofica di rimproverargli il troppo attaccamento alle « cose umanamente amate », e gli dice con fredda e antipatica saccenteria: « Questa perdita è indegna | Delle lagrime tue; quel che deplori, | Quel dunque amasti? io mi credea che il meno | Che ti piacesse in me fosse il mio volto ».

Per fortuna non tutta la tragedia è così; non tutte le figure che vi compaiono hanno la compassata e artifiziosa espressione di Merope, non tutte le scene si svolgono così fredde e false nell'*impostazione* come questa; ma dove c'è più calore, più vita, più *pathos*, più ricchezza di contenuto psicologico (poichè conviene riconoscere al Dottori, come al Delfino, una qualche attitudine all'analisi psicologica, o almeno una certa tendenza a provarvisi), la maledetta gramigna della retorica spunta sempre. Il maggior vizio del Dottori non fu (come fu ripetuto troppe volte) d'esser troppo lirico, bensì troppo rètore.

Ma io non devo occuparmi minutamente del pregio estetico di questa o quella tragedia; dovrei piuttosto, se mi riuscisse, rappresentare, almeno in iscorcio, i procedimenti, gli atteggiamenti, le vicende nella tragedia nostra nel corso della sua storia. Ora, dimostrato che l'*Aristodemo* non appartiene di buon diritto alla scarsa famiglia delle tragedie del seicento che possono dirsi *semplici*, conviene aggiungere che l'implessità di esso non è però paragonabile a quella di tante altre amorose e romanzesche tragedie anteriori o contemporanee, di cui abbiamo discorso. Il romanzo c'è, ma tessuto con certa discrezione sopra la storia (Pausania è la fonte a cui il Dottori attinse; di ciò ch'ei prese da Euripide e da Seneca, a noi non

Posizione storica dell'« Aristodemo ».

conviene occuparci), e sopra una storia a cui non molto spesso si ricorse dagli altri tragedi del tempo: la greca. Abbiamo già veduto a quali storie ricorressero più spesso i tragici secentisti, e come le manipolassero per atteggiarle drammaticamente, secondo il gusto corrente, ch'era gusto di sdolcinature miste di orrori e di strani viluppi.

Il tipo della tragedia secentesca nell'Ordaura del Malmignati.

Una delle opere, che, fra le tante, possono meglio rappresentare il tipo, il colorito, l'andamento della tragedia classica degenerata, nel seicento, nelle pingui forme di cui già abbiamo veduto più d'un saggio, è, credo, l'*Ordaura* di Giulio Malmignati (1630), oggi noto agli studiosi, non per cotesta tragedia nè per l'altra sua tragedia pastorale, *Il Clorindo* (Treviso, 1604), sì bene per certo poema epico, di cui si pretende che si giovasse il Voltaire nell'*Henriade*.

Principali attori dell'*Ordaura* sono due fratelli e due sorelle; Fiorello ed Orindo, figli di Scilluro, re di Scizia, i quali, accompagnati ciascuno del proprio « balio », ma condottivi da amore, si trovano alla corte d'Aridamante, re di Persia: Ordaura ed Elena, figliole d'Aridamante, l'una legittima, l'altra illegittima, l'una nota e cara al padre, l'altra ignota al padre, alla sorella e a sè stessa. Fiorello ama Ordaura; lo si apprende dai sospiri ch'egli viene ad esalare di buon mattino sotto il balcone della principessa (A. I, sc. 1.ª) « O bella aurora, o del dì primavera, | Tu ben con l'ombre tue d'oro e vermiglie | Dipingi i colli e questi tetti illustri. | Ma non rischiari, ahimè, di questo core | L'alte tenebre e i nembi oscuri e misti.... | O bella Ordaura, dolce fiamma e degna, | Di quest'alma reina: o reggia, o tetti | Pur troppo eccelsi, in van vi miro e in vano | D'alti sospiri aure novelle invio. | Quest'è forse.... | L'ora che giace | Nel suo bel letto ignuda, ed ella forse | Con un dolce anelar gli spirti acqueta. | Letto felice, avventuroso letto | Che hai nel tuo sen chi mi può far beato, | Oh quanto invidio a te lo stato, oh quanto | Volentier cangerei teco mia sorte »! Il principe Fiorello è un po' Don Giovanni, e i discoli sono sempre piaciuti alle donne. Egli sospira, ma non del tutto invano, chè Ordaura non è insensibile a' suoi martiri. Lo apprendiamo indirettamente da una lettera che Orindo s'è fatta comporre in stil « leggiadro e puro » dal proprio « balio » Aronteo, per inviarla *All'invitta madama e gloriosa principessa Ordaura* (non solo nelle lettere, ma anche nei dialoghi i titoli di cerimonia non sono mai omessi), alla quale Orindo fa sapere d'esserle desti-

nato in isposo, e d'essere deciso a non rinunziarla ad altri. Fate — egli dice — fate voi che non succedano scandali, e « poichè so che le future nozze | Debbon por tra Fiorello e me gran lite, | Per esser tutta in lui l'anima vostra, | Non men che tutto in voi lo spirto suo » (A. I, sc. 2.ª), regolatevi con prudenza, tenetelo a freno, impeditegli di commettere gli eccessi di cui, secondo la sua focosa natura, egli sarebbe ben capace.

Ordaura non gradisce punto nè l'annunzio nè gli omaggi nè i conigli d'Orindo, essa che ama perdutamente Fiorello fin dalla prima volta che lo vide caracollare leggiadro in sella, ad una rivista. Gran rubacuori quel Fiorello! Elena l'ama non meno d'Ordaura, e forse anche un tantin di più; lei che dal bel principe di Scizia s'era lasciata corteggiare non platonicamente soltanto (A. II, sc. 2.ª). La poveretta quindi concepisce un odio mortale contro Ordaura (ignorando però che l'è sorella) appena apprende che costei è sua rivale; poi, non sapendo intanto che far di meglio per riconquistare Fiorello, gli dà ad intendere che Ordaura lo tradisce con Orindo (A. II, sc. 3.ª). Fiorello, pronto a credere, come ogni buon personaggio da tragedia, provoca Orindo; e i due fratelli, dopo un violento alterco, vengono alle mani (cosa insolita) sulla scena. Fiorello però resta solo leggermente ferito in fronte (A. III, sc. 2.ª); sopraggiunge Ordaura (sc. 3.ª), e trovando ferito il suo diletto, essa si mostra tutt'ansia e tutta tenerezza; ma Fiorello l'accoglie assai male, la respinge, persuaso com'è, che Ordaura non gli sia stata fedele. Il re Aridamante s'adopera intanto a sedare le amorose discordie dei due fratelli, e propone ad essi (A. IV, sc. 4.ª) di lasciar libera ad Ordaura la scelta. Fiorello ed Orindo acconsentono, sperando in cuor suo ciascuno d'essere il preferito; ma Ordaura, che dopo le brusche accoglienze ricevute, tiene un po' il broncio a Fiorello, non si decide a manifestare subito apertamente i segreti voti del cuore; anzi, da vergine modesta e da figlia sottomessa, dichiarasi pronta ad accettar per marito quel dei due principi che il padre stimerà migliore (A. IV, sc. 5.ª). Aridamante allora decide di metterli alla prova; e poichè la città è assediata dai Turchi, delibera di far uscire in campo contro il nemico i due fratelli, promettendo Ordaura in isposa a colui che, « tornando, arrechi | Più pomposi trofei, più ricche spoglie, | O numero maggior di tronche teste ». Prima però di cimentarsi in quell'impresa, Fiorello ha tempo di riconciliarsi con Ordaura e di stemprarsi con lei in mille tenerezze ben corrisposte (A. IV,

sc. 6.ª): mentre Elena, che spia cotesta scena, freme d'odio, e risolve di sciogliere il dolce loro nodo amoroso con un sottile veleno sparso su certi fiori ch'essa pensa d'offrire ad Ordaura.

Il V atto — al solito — consta in gran parte di racconti. Mentre Aridamante ed Ordaura si trattenevano sul balcone della reggia a veder la sfilata delle schiere condotte da Fiorello e da Orindo, Aridamante, preso dalla vaghezza dei fiori dati da Elena ad Ordaura, si chinò sovressi a contemplarli, a fiutarli, e subito cadde tramortito. Prontamente soccorso, ricupera i sensi; ma il pericolo corso lo riempie d'ira e di sospetto contro la figlia: e benchè egli prima non sia mai parso di natura troppo crudele e impetuosa, nondimeno questa volta, credendosi scampato per miracolo a uno scellerato tentativo d'avvelenamento, applica alla supposta sua volontaria avvelenatrice la legge del taglione, e condanna Ordaura a sorbirsi un veleno. Quando ciò è già avvenuto, Elena, presa da un tardo rimorso, confessa il proprio delitto; e Aridamante ordina tosto che le si tagli il capo. Giungono intanto dal campo le nuove d'altre catastrofi. Fiorello ed Orindo, reciprocamente gelosi, per impedir l'uno all'altro di primeggiare in valore combattendo contro i Turchi, si sono azzuffati tra loro, ferendosi mortalmente a vicenda. Orindo resta sul campo; Fiorello è trasportato moribondo in città, dove Ordaura, moribonda anch'essa, si dimentca tosto del « teschio d'Elena » inviatole dal padre per accertarla che, s'essa moriva, non moriva invendicata; e raccoglie le estreme forze per consolare il caro amante e sospirare e piangere con esso. Fiorello ha ormai poco fiato; però a tessere madrigali gliene resta ancora abbastanza: « O bella Ordaura, o solo obbietto mio, | O dolcissima fiamma, o sol mio nume, | O mio caro conforto, io pur vorrei | Sorger da questa sede » (il lettuccio su cui è adagiato) « e darvi segno | De la gran gioia che in mirarvi sento, | Ma nol consente il duol delle ferite. | Or non volete, anima mia, che serri | Nel vostro bianco sen le vele, e poi | Anco vi getti l'àncora d'un bacio? ». Anche Ordaura, in quel frangente, non dimentica gli artifizi del concettoso parlare, perchè risponde: « Signor, come regina e come donna, | A voi lo nego, e come amante il dono »; e così acconsente a dare e a ricevere quel primo e ultimo bacio, che segna il termine della vita dei due amanti, ma non il termine della tragedia. Perchè al Malmignati parve che quattro morti già non bastassero a renderla sufficientemente pietosa, e volle,

aggiungendo ancor qualche scena, commuoverci coi lamenti del re Scilluro, che arriva troppo tardi, ma in tempo per piangere sui cadaveri dei figli; e coi lamenti d'Aridamante, che piangerà oltre la perdita delle figlie, anche la perdita del trono. Infatti i Turchi, rimasti vittoriosi dopo la caduta di Fiorello e d'Orindo, irrompono in Tauris, e il loro imperatore, Selim, entra trionfante in scena, a farci udire ripetute volte «questo parlar turchesco»: «ah, ah, hallà, illalà»! (A. V, sc. 13.ª).

Non il *parlar turchesco*, ma i Turchi erano già comparsi nella tragedia italiana. Turchi infatti sono gli attori d'una delle più celebri tragedie nostre del seicento; il *Solimano* (1619), di cui il Bonarelli giustificava alcune presunte inverosomiglianze, asserendo ai critici che i costumi e gli usi da lui attribuiti alla Corte di Solimano, egli li aveva attinti alle *Istorie dei Turchi* del Sansovino; ottima fonte! Il *Solimano* è dunque — anche nell'intenzion dell'autore, il quale pretese di colorirci di tinte non affatto immaginarie l'ambiente in cui ci trasporta — tragedia storica; ma storica, intendiamoci, solo perchè le storie narravano che Solimano fece perire il figlio Mustafà; ed anche nella tragedia del Bonarelli costui muore per ordine del padre. Se poi le circostanze di quella morte e le cagioni di essa non corrispondevano ai racconti delle storie, ciò al Bonarelli « non *dava* noia »: l'essenziale è — aveva detto Aristotele — che Oreste uccida Clitennestra, ed Alcmeone uccida Erifile; l'elemento invariabile del fatto è solo questo; come e perchè avvengano le uccisioni stesse, è cosa accessoria, rimessa all'arbitrio del poeta; e di tale arbitrio legittimo, sancito dal Maestro, intese di valersi anche il nostro autore per ordire la sua tragedia secondo il gusto romanzesco del tempo. Il «Solimano» del Bonarelli.

Il *Solimano* uscì salutato come nuova meraviglia da vari, tra cui Ottavio Rinuccini e Gabriello Chiabrera; il Signor Andrea Salvadori anzi giurava che per opera del Bonarelli finalmente l'Italia poteva rallegrarsi d'aver prodotto quella perfetta tragedia ch'era stata sempre il nostro vano sospiro: *Sola sophocleaeo tumefacta tragoedia cantu* | *Desperit fines visere, Roma, tuos...*, | *Prospere, maesta tuo procedens Dira cothurno,* | *Denique ad Ausoniae litora fera venit!*

Ma non venne neppur questa volta; chè il buon conte Prospero, pieno di buonissime intenzioni, non era artista da compiere l'atteso miracolo.

Compresi un *Messo*, due *Nunzi* ed un *Soldato*, il *Soli-*

mano ha venti attori, principalissimi dei quali sono Solimano, « re dei Traci », la *Regina* sua moglie, Mustafà suo figlio e *Despina* « figlia del re di Persia, in abito di maschio, innamorata di Mustafà ». Col pretesto, non nuovo, di spiare i preparativi guerreschi di Solimano, l'innamorata Despina viene ad Aleppo, accompagnata dall'aio Alvante, al quale scopre (A. I, sc. 3.ª) il vero motivo del rischioso viaggio. Il pover'uomo ne resta atterrito. Sia pure Mustafà il più leale cavaliere e il più leale amante del mondo: ma come potrà egli sottrarre Despina all'odio crudele di Solimano, se questi la scoprisse? Quale sarebbe la sorte della figlia del re dei Persi, s'essa cadesse in mano del re dei Turchi? . . . Mustafà è caro al padre; ma gl'insidiano il paterno favore due fieri nemici: la *Regina*, sua matrigna (essa per deludere l' « empia legge » dei Turchi, che condanna a morte tutti i figli maschi del re, tranne il primogenito, era stata costretta a trafugare il bambino da lei partorito a Solimano solo « tre giorni dopo » la nascita di Mustafà, partoritogli da una « sultana circassa »), e l'ambizioso Rusteno, genero di Solimano. La *Regina* e Rusteno facilmente s'accordano ai danni di Mustafà (A. II, sc. 3.ª), e approfittando del turbamento in cui Solimano si trova dopo un inesplicabil senso di terrore che l'assalì nel varcare la « sacrata soglia » della moschea, gettano destramente nel suo cuore i primi sospetti contro il figlio (A. II, sc. 4.ª). Despina intanto finisce di raccontare ad Alvante la storia del proprio amore. Ecco, in breve: essa un giorno andando, armata e accompagnata da armati, per un bosco di Persia, vide un cavaliere fuggirle dinnanzi. Tosto diede ordine d'inseguirlo: il fuggitivo fu raggiunto; ei si difese bensì strenuamente: « Ma contro a cento che può fare uno solo? . . . ». S'arrese alfine, e tanto più necessaria fu la resa, quando Despina, alzando la visiera gli si scoperse. Il prode cavaliere che in quel punto le disse: « Ecco la spada, | Ma con la spada, eccoti, donna, il cuore », era « de' regni traci il grande erede ». Despina e Mustafà s'amarono tosto, si giurarono scambievolmente fede, ma l'inimicizia dei loro genitori aveva posto un insormontabile ostacolo alla loro unione; perciò Despina non potendo più reggere al tormento di vivere divisa dal suo caro Mustafà, era venuta, col pretesto ormai noto, in Tracia, sperando di far pervenire al fidanzato due fogli; uno in cui stan « scritti | In brevi note i *suoi* lunghi martiri », e un altro, in cui non sta scritto niente; ma in cotesto foglio, che però porta la firma e il suggello del re di Per-

sia (Despina confessa d'averlo « tolto di furto » al padre). Mustafà « potrà da sè medesimo . . . | Scriver ciò che gli aggrada »: p. es., che la Persia è sua, « e nullo intanto | Fia che tardo obbedisca, o nieghi fede » al documento autenticato dalla firma e dal suggello reali! Cotesti due fogli Despina li consegna ad Alvante perchè trovi modo di farli pervenire nelle mani di Mustafà (A. II, sc. 5.ª): ma Alvante, rimasto solo, è preso dallo scrupolo, tardo sì, eppur ragionevole, di tradire in quel modo il proprio signore e la patria, abbandonando l'uno e l'altra alla mercè d'un Turco.

Perciò, storditamente, come li aveva presi, lacera quei fogli e disperde al vento i brandelli (A. II, sc. 6.ª), che sono tosto raccolti da un satellite di Rusteno, in man del quale serviranno a convertire in certezza i sospetti di Solimano (A. III, sc. 3.ª) e a rendere inevitabile la rovina del povero Mustafà, convincendolo d'occulte intelligenze col monarca persiano.

Invano il vecchio e fido Ormusse, presentendo il pericolo, mette Mustafà sull'avviso contro i maneggi di Rusteno (A. III, sc. 5.ª), e invano il fido luogotenente Adrasto lo scongiura poi subito a mettersi in salvo colla fuga immediata (A. III, sc. 6.ª); Mustafà non conosce nè paura nè prudenza: « Fugga chi ha il cor nocente: a me conviene | Sostener di fortuna il duro incontro, | E dall'armi pungenti e dispietate | Dell'accuse nemiche | Fia ben che mi difenda e m'assicuri | D'incorrotta innocenza il forte scudo ». Egli si decide a tornare tra i suoi soldati sol quando un messo viene ad annunziargli che questi erano per insorgere contro il sultano, essendosi sparsa voce che il loro amato condottiero fosse « della vita in rischio estremo » (A. III, sc. 7.ª). Quella voce, che provoca l'ammutinamento delle truppe comandate da Mustafà, era stata sparsa da Rusteno stesso, prevedendo egli che il generoso principe al primo sentore della sommossa militare sarebbe tornato al campo per sedarla, e che intanto codesto ritorno improvviso al campo avrebbe accresciuti i sospetti di Solimano. Così accade. Solimano, poichè il figlio, invece di comparirgli innanzi, come eragli stato ingiunto, ritornò tra le proprie fedeli squadre, non esita più a ritenerlo colpevole, e rifiuta d'ascoltare ancora i prudenti consigli d'Acmat: « No, no, più non indugio, anzi risolvo, | Senza più simulare, a forza aperta | Far ch'egli in mezzo a quel suo campo stesso, | Dentro le proprie tende or or sostenga | Della sua fellonia degno castigo » (A. IV, sc. 2.ª). In-

tanto la povera Despina — a cui quel guastamestieri d'Alvante, per indurla più presto a partire da Aleppo e a mettersi al sicuro in Persia, aveva dato ad intendere (A. III, sc. 1.ª) che Mustafà ricusava di mantenere la fede giuratale — correndo al campo, per uccidersi sotto gli occhi dell'infedele ed ingrato amante, si lascia prendere dalle guardie che custodiscono le porte d'Aleppo, e vien tradotta alla presenza di Solimano (A. IV, sc. 5.ª), al quale, troppo incautamente, al solito, Alvante scopre l'esser vero della donzella e l'amoroso desio che avevala condotta in Tracia. Solimano, poichè apprende l'inattesa corrispondenza d'amore tra il proprio figlio e la principessa persiana, acquista l'assoluta certezza che da costoro si volesse tradirlo, e affida Despina alla custodia d'un soldato, ordinandogli di chiuderla « nel più scuro carcere », finchè suoni l'ora di mandarla « Alle tenebre eterne della morte ». Mentre Despina rimane sola col suo custode — al quale chiede in grazia di poter vedere ancora una volta Mustafà, per rinfacciargli (« giuste querele . . . poca vendetta ») il nero tradimento — Mustafà sopraggiunge (A IV, sc. 7.ª). Essa l'investe con aspre, amare parole; egli, stupefatto, si stempera in proteste d'amore, oppone alle accuse i dinieghi, ma invano; Despina persevera a sostenere le fandonie spacciatele da Alvante; il quale intanto viene a confessare « Lo 'nganno che in un punto ad ambo fece », a fin di bene, e a recare la sorprendente novella, che Solimano, persuaso dal buon Acmat, perdonava tutto, li voleva congiungere tosto in matrimonio, e li attendeva perciò nella reggia (A. IV, sc. 8.ª). Così Alvante li tradiva un'altra volta, senza volerlo; perchè il perdono di Solimano nascondeva un'insidia: e se ne avvidero i due incauti amanti tosto che furono al cospetto del re. Il barbaro strazio di essi fatto nella reggia, le loro querele, le loro ultime tenerezze amorose dànno ampia materia al racconto del Nunzio, con cui s'apre il V atto; poi entra in scena Solimano accompagnato dal solito Acmat, a piangere sull'inganno infelicemente ordito a Mustafà e a Despina, che forse son già morti (egli non è ancor certo), se la *Regina* non è giunta in tempo di sospendere la sciagurata sentenza. O come mai ? . . . Ecco: la *Regina*, che, era pur stata la principale accusatrice del principe e la principale ispiratrice dei sanguinarii consigli, « per istrano modo . . . ha poi riconosciuto Mustafà per suo figlio », e, ahimè, forse troppo tardi s'è mossa a salvarlo. Troppo tardi, infatti: chè un altro *Nunzio* porta a Solimano luttuose nuove: « Son morti

i Prenci, e quel che il male accresce | Tosto vedraiti moribonda innanzi | L'infelice consorte, | Ch'a te sen vien col piè tremante e lasso »; poichè la Regina aveva ormai ingoiato un mortale veleno. Essa giunge infatti di lì a poco; ma i suoi estremi lamenti sono interrotti da un improvviso « rumore | Di timpani guerrieri e d'oricalchi ». Che è ciò? È Adrasto, che, a capo dei fedeli soldati di Mustafà, irrompe sulla scena a far vendetta del morto principe nel sangue di Solimano, di Rusteno e di chiunque parteggi per essi. La tragedia finisce con la caduta di Solimano, « Fatto d'ogni miseria esempio orrendo », e col saccheggio e l'incendio d'Aleppo.

L'esclusione del coro.

Una tragedia dunque come cent'altre, ordita con le solite fila, or classiche (come i garbugli astrologici di Mulearbe indovino, i cui sibillini responsi tengon luogo d'oracoli), ora romanzesche, come gli amori di Despina e Mustafà; piena delle solite lungaggini soporifere; gelida ne' soliti anfanamenti della declamazione retorica; e da capo a fondo assolutamente impoetica. Nondimeno alcuna particolarità della tecnica seguita dal Bonarelli la rendono osservabile. Importa, infatti, il notare in essa l'esclusione delle ombre, del prologo e d'ogni soliloquio; ma più importa notarvi l'esclusione meditata del coro, sia stabile, sia nobile, sia attivo, sia decorativo. Di cotesta ultima ardita esclusione il Bonarelli dava ragione alla signora Flaminia Atti ne' Trionfi, in una lettera che merita d'essere ricordata, perchè contro l'uso del coro anticipa i più seri argomenti che si siano poi accampati contr'esso, quando, soprattutto dall'esempio dei Francesi, i nostri furono invogliati ad ometterlo. Premesso che, in origine, il coro non potè esprimere che gioia, manifestata con balli e canti, il Bonarelli giungeva alla « temerità » di dire che « forse impropriamente . . . , nelle tragedie di fin luttuoso è il coro introdotto ». Ma, e l'esempio degli antichi? Agli antichi era da condonarsi l'improprio costume; essi s'erano serviti dei cori per « ingrandire e abbellire » le rappresentazioni, non disponendo d'altri mezzi; mentre « oggi », aggiungeva il Bonarelli, « col numero degli istrioni, con la varietà e moltiplicità degli accidenti, e con altri mezzi simili, senza ministerio del canto e del ballo, si puole far una bella tragedia ». Discordi i precetti intorno all'uso del coro e discorde l'uso fattone dai poeti, or più, or men largo, or continuo, ora no; e « se il coro ha potuto essere in tante guise alterato », meritava « qualche scusa » chi tentava d'eliminarlo affatto. Parti

integranti della tragedia, secondo Aristotele, sono del pari *coro* e *costume;* pur si davano (purtroppo!) tragedie *senza costume;* perchè mai dunque non sarebbesi potuto dare anche tragedie senza coro? Forse che il *costume* è meno essenziale del coro? Inoltre, o il coro è in funzione d'attore, oppure solo « canta e balla per dar trattenimento agli spettatori ». Ebbene, la prima di coteste parti sarà meglio sostenuta, « con maggior decoro e verisimiglianza » da « un personaggio particolare »: la seconda è inadeguata e inutile, dopo l'invenzione dei moderni intermezzi « con tante macchine e meraviglie » trovate per ricreare gli spettatori. Pure alcuni ostinavansi a sostenere la necessità del coro, perchè, fingendosi l'azione delle tragedie per lo più in luoghi pubblici, sarebbe stato contro verisimiglianza il non far comparire sulla scena che i soli personaggi attori, e non il popolo, ch'è rappresentato dal coro; ma « troppa briga sarebbe del poeta, se nella sua tragedia dovesse far succedere tutto ciò che è verisimile che in quel luogo, in quel tempo e in quella occasione succeda ed apparisca; per lo che bisognerebbe forse ancora ch'egli facesse apparire le botteghe e bottegari, gli ortolani, i pescivendoli, e qualunque ogni altra sorta di gente, e fin i cani e l'altre bestie che verisimilmente nelle piazze si trovano »! Il maggior guaio poi era, che, per rispetto del verisimile, « si traboccava nell'inverisimile » assoluto: perchè è inverisimile affatto che le cose più segrete possano dirsi e farsi alla presenza di quel terzo incomodo che di solito è il coro.

Il rammodernamento della tragedia.

Il Bonarelli, quasi sgomento del proprio ardire, protestava in fine che con ciò non intendeva d'interdire in modo assoluto l'uso dei cori, tollerabilissimi là dove siano ragionevolmente introdotti; nondimeno i suoi ragionamenti e il suo esempio davano un fiero colpo alla vecchia tecnica convenzionale seguita dai tragici italiani. Ma a che pro? Certo occorreva svecchiare il meccanismo della tragedia nostra (e il Bonarelli vi si accinse assai coraggiosamente, in un tempo che rende memorabile — com'è sempre ogni precorrimento — il suo tentativo); ma più occorreva rifarne lo spirito, versandovi dentro sostanza vera di poesia, vita di sentimento e di passione più umana ed intensa che non sia quella de' soliti romanzi erotico-galanti assunti infelicemente dai tragici *modernisti* del secolo XVII agli onori del coturno: non lambiccarsi il cervello a studiar combinazioni sorprendenti di fatti, ma creare dei caratteri, delle persone: e anche il Bonarelli non fu da tanto.

CAPITOLO SESTO

Ancora il Seicento.

La mistura classico-romanzesca continua per tutto il secolo.

Abbiamo ormai saggiato abbastanza quell'ibrida mistura di classico e di romanzesco, che, apparsa già fin dagli ultimi decenni del cinquecento, fornì materia a tante tragedie nei primi decenni del secolo seguente; e non ne' primi soltanto. Ora, se volessimo proseguirne la rassegna, potremmo riempire — ma senza costrutto — molti altri fogli, e scendere, di decennio in decennio, fino agli ultimi confini del secolo: fino, p. es., al *Corradino* (1691) del barone Antonio Caraccio (*Lacone Cromizio* in Arcadia), lodato da molti e — manco a dirlo — anche dal Napoli-Signorelli, con la solita sua mancanza di discrezione. Mancanza di discrezione — dicevo — anzi mancanza d'ogni coscienza critica e storica: perchè infine il Caraccio — il quale non dissimulò nella dedicatoria a mons. G. Spinola la speranza di occupare « nella nostra volgar lingua » il « posto » che « restava » ancor « vóto », — non seppe far altro che il solito intruglio classico-romanzesco: far comparire delle ombre e recitare il prologo (a lui servì l'ombra di Federico II); far andar innanzi e indietro un *Messo* che dialogizza col coro (p. es. A. IV, sc. 1.ª); sciogliere il freno alla verbosità inconcludente d'una *Nutrice*, e soprattutto concedere liberissimo sfogo, in versi goffi o slombati, ai tormenti amorosi della principessa Clarice, figlia di re Carlo: la quale, avendo udito buccinare di possibili accordi tra gli Angioini e gli Svevi, e avendo creduto possibile che il padre la destinasse in isposa a Corradino, sentì un giorno desiderio di vedere il giovinetto principe, prigioniero nella reggia, e se ne innamorò perdutamente: « Il vidi, lassa, ed ohimè, vidi un mostro, | Un mostro di beltà che il sen m'aperse »! (A. II, sc. 2.ª). Altro che gabellarci il Caraccio — come fu costume de' vecchi storici del nostro teatro,

Il « Corradino » del Caraccio.

e de' più recenti, che di quelli si sono fidati — per un sufficiente poeta e per un restauratore e rinnovatore della tragedia italiana! . . .

Prevalenza dell'elemento amoroso.

Ma ciò che più premeva di stabilire, cioè la prevalenza crescente dell'elemento amoroso, che la tragedia pseudo-classica del seicento ha per suo principal contrassegno, è ormai stato messo da noi in chiaro e provato con un numero sufficiente d'esempi; e occorre adesso avvertire altri fatti, pur essi notevoli.

Tentativi di riforme tecniche.

Qua e là ci siamo imbattuti in alcune deviazioni della tecnica più comunemente usata; e in qualche più o meno esplicita dichiarazione d' indipendenza dalle norme dell'arte comunemente ricevute e dagli esempi famosi lasciati dagli antichi. La più notevole di coteste velleità d'innovazione nella compagine della tragedia pseudo-classica è certo la soppressione del coro, tentata dal Bonarelli e da qualche altro, come, p. es., l'abate Angelo Gabrieli, gentiluomo veneziano.

Il « Ciro » del Gabrieli.

Costui, pubblicando nel 1628 il suo *Ciro monarca di Persia* (infelice tragedia della solita pasta romanzesca; in cui la parte principale è sostenuta da un'Orminda, figlia del re dei Batriani, che guerreggia sotto finte spoglie maschili e sotto il nome di Rodoaldo, facendo prigioniero il suo amante Pargapise, figlio di Tomiri regina degli Sciti), era convinto di far cosa nuova e audacissima; sia che non conoscesse, (come per l' onor suo vorremmo credere), sia che affettasse d' ignorare il tentativo del Bonarelli. Egli scriveva baldanzosamente in fronte alla sua tragedia: « Non vi meravigliate, benigni lettori, se io faccio che questo mio tragico parto apra gli occhi alla luce del mondo non solo tessuto con orditura che necessita a rappresentarlo tra le finte mura di regie sale . . . » (cosa insolita, chè la scena per antica consuetudine, si fingeva per lo più in luogo aperto: atrio, piazza o cortile di reggia, ecc.), « ma eziandio senza coro assistente, che i secreti più gravi inverosimilmente partecipi; atteso che non essendosi mai veduto che i principi palesino su le pubbliche piazze la segretezza de' lor trattati, parerebbemi molto disdicevole di far apparire un monarca persiano in un pubblico simulato cortile, alla presenza d'un coro permanente, il quale raffigurando una schiera di cittadini che ascoltano, renderebbe conseguentemente oppresso e lacerato il decoro di quei negozi riposti che si maneggiano; Tale è stato il fine che m'ha indotto a questa novità inusitata ».

Ora coteste *novità inusitate* (le novità infatti son due)

Precorrimento della tecnica francese.

appartengono alla tecnica tragica che più tardi si dirà *francese*; ma dai Francesi il Gabrieli certo non le aveva apprese: era troppo presto.

Influenza spagnuola.

Il teatro nostro del secolo XVII, quando non si tenne stretto alle più stantie e alle più rudimentali forme classiche del cinquecento (le quali riappaiono anche assai tardi, e cito ad esempio la *Rosimonda* di Genesio Soderini, stucchevolissima), soggiacque, prima che alla francese, all'influenza spagnuola: e chi si mettesse a studiare cotesta influenza, a determinare l'estensione, gli effetti, troverebbe materia per un denso e interessante volume. Io non posso neppur sfiorare il bel tema di letteratura comparata, e devo contentarmi d'affermare che non furono indipendenti dall'influenza spagnuola due fatti notevoli nella storia della nostra tragedia secentesca: la crescente frequenza dei drammi di soggetto sacro, e la *irregolarità* di struttura che appunto in essi più spesso s'osserva, anche quando conservano titolo di *tragedie*.

Tragedie irregolari anteriori all'epoca dell'influenza spagnuola. Idee del Cecchi.

Vero è che nel dramma sacro, o spirituale, apparvero anche prima in Italia, molte delle libertà che erano retaggio dalle sacre rappresentazioni, da cui in parte discendeva; e le conservò anche quando ambì d'intitolarsi classicamente tragedia. P. es., nel vario e copioso teatro di G. M. Cecchi, l'unica *tragedia* che c'entri, « poco » — diceva benissimo il Rocchi — « poco differisce dagli altri drammi spirituali » del medesimo autore, che, s'egli avesse avuto l'ambizione di nobilitarli con un vocabolo solenne, avrebbe potuto chiamare *tragedia*. Sennonchè il vivace cinquecentista fiorentino non ebbe di cotesti fumi; sapeva che ne' suoi drammi non erano rispettati i canoni nè conservati il colorito e il carattere solenne della vera e propria tragedia: la quale, d'altra parte, a' tempi suoi, non parevagli nemmeno più possibile. Infatti nel prologo alla *Morte del re Acab* (dramma di soggetto tragico) il Cecchi dichiarava apertamente: « Quanto a tragedia, ella vuol tante parti, | Secondo che ne dicon questi dotti, | A voler recitarla come fecero | Atene e Roma, che io non credo che | Oggi fussi possibile il condurla | Sì che la stesse interamente bene. | E per farla così a caso, è meglio | Lasciarla; e torre una che sia | Di mezzo ». Una forma intermedia dunque, tra tragedia e commedia, una forma libera e varia, come la *farsa*, di cui decantò i pregi e i vantaggi nel prologo alla *Romanesca* (1585), dicendo che « la farsa è una terza cosa nuova | Fra la tragedia e la

commedia », ampia e comoda perchè « gode | Della larghezza di tutte e due loro. | E fugge la strettezza loro.... | E si potrebbe agguagliarla a quel monaco | Il qual volea promettere all'Abate | Fuor che l'ubbidienza ogni altra cosa ». Ma gli antichi non conobbero cotesta composizione ibrida e sregolata. Sia pure: « Se gli antichi non la usarono, l'usano | Li moderni che vagliono; e se il padre | Di quei che sanno non disse di lei, | La non c'era al tempo suo, o forse | Era in que' libri suoi che si son persi. » Non unità di luogo, non di tempo, non serietà continua di dialogo e d'azione, parevangli necessarie, nemmeno là dove l'azione finisce col martirio. Il Cecchi chiamò *commedia* la sua *S. Agnese*; e nel prologo dichiarò che l'autore, « perchè è maninconica, | In verità da sè, s'è ingegnato | Di rallegrarla con parole piacevoli | Di serve, servidori e parassiti ». L'irregolarità e l'ibridismo erano dunque — già prima del seicento e del preponderare dell' influenza letteraria spagnuola — fatti non nuovi nel teatro sacro italiano. Il Cecchi, tranne una volta, non pretese mai di chiamare i suoi parti tragedie; ma i secentisti, meno scrupolosi di lui, ci diedero molte tragedie sacre, che in punto di *regolarità* non vincono le *farse* cecchiane.

Il « Tiranno punito » di G. Mocenigo.

Cito per ora un esempio nel *Tiranno punito, tragedia di lieto e sacro fine* di D. Gio. Mocenigo Veneto (Venezia, Salis, 1647), spartita in tre *azioni*, suddivise ciascuna in parecchie *uscite*; nella quale si svolge ingenua la storia di Margherita santa vergine cristiana, che resiste alle ree persuasioni della pagana nutrice Almeria (le cui empie parole sono troncate da una folgore che piomba dal cielo e la incenerisce — (A. II, sc. 2.ª); agli assalti d'un drago, che Margherita, con l'aiuto di Dio, uccide sulla scena (A. II, sc. 4.ª); al demonio che, « in diverse forme », la tenta, e ch'essa coi proprii piedi calpesta sotto gli occhi degli spettatori; e alle seduzioni del prefetto Olimbrio (il tiranno), che, invaghito di lei, le offre gioie a profusione e la mano di sposo, purchè abbandoni Cristo e sagrifichi a Giove. Non potendo piegarla alle sue voglie il tiranno la condanna a morte; ma appena egli ha dato il crudele comando, eccolo diventare « un uom di vetro » e spezzarsi al primo tocco del consigliere Nicasio, che esterrefatto esclama: « Miserabil tragedia! ohimè, che veggio? » *Miserabile*, davvero!

Incremento della drammatica sacra nel seicento.

Tragedie sacre (e includo in questo numero anche le bibliche) non erano mancate anche prima; ma nel seicento esse

dilagano, prevalendo notevolmente quelle che hanno per soggetto vite o leggende di santi e di martiri, magari foggiate a romanzo. Della straordinaria frequenza de' soggetti sacri nel nostro teatro tragico del seicento, e delle non rare deviazioni dalle regole e dalle *convenienze* tragiche, che in esso appaiono assai più frequenti che altrove, non sarebbe però giusto cercar la causa solo nella influenza spagnuola.

Elementi profani nella drammatica sacra

Già, anche in Ispagna — forse prima, certo più spesso che da noi — il teatro religioso, l'unico che a cert'epoche vi fosse tollerato dai re cattolici, si nutrì di sostanza profana; le *Commedie di santi* divennero, salvo il titolo, commedie d'avventure, di gelosie e d'amori. L'Italia imitò, e produsse così uno strabocchevol numero di drammi sacri, in parte dei quali gli alementi profani, o comici o tragici, abbondano e sovrabbondano.

Oltre all'influenza spagnola altri fatti concorsero senza dubbio a determinare cotesti fenomeni; e sono evidenti. In primo luogo la temperie del secolo religioso o bigotto (si dica come meglio aggrada), ma non austero, e, nello stesso tempo, proclive a spastoiarsi e a sbrigliarsi nel campo dell'arte; poi anche il fiorir rigoglioso (quantitativamente, non qualitativamente parlando) del *teatro* gesuitico, che ha bensì le sue origini nell'ultimo quarto del secolo XVI, ma raggiunge il suo massimo sviluppo nel seicento.

Il teatro gesuitico. Il « Baltasar » del p. Lamagna

Ora di molte tragedie del teatro gesuitico d'allora non ci restano che gli « argomenti » o gli schemi, che usavasi stampare, per comodo degli spettatori, come, p. es., l'*Argomento della tragedia intitolata Baltasar*, composta da un *Padre della Compagnia* (il p. Basilio Lamagna, dice l'esemplare ch'ho sotto gli occhi) *nel collegio di Brera in Milano,* ed ivi rappresentata il 6 luglio del 1604; o come la *Breve instruttione di tutto quello che si contiene nella tragicomedia intitolata Faustiniano da rappreesntarsi nel Collegio di Brera* nel luglio del 1610. In simili composizioni, di cui ci restano soltanto i canovacci o scenari, come fossero commedie dell'arte, più frequenti sono le stranezze e le licenze. Nella prima delle due che ho citate, la quale pure « è fondata sopra la vera historia » (dice l'autore), si vede Mosè che « vien dal seno d'Abramo » (A. I, sc. 3.ª), e, partito Mosè, ecco « vien da l'Inferno Aletto furia, con l'anima dannata di Semiramide prima fabbricatrice delle mura di Babilonia, per stimolar gli uomini alla ruina di detto regno ». Il I atto « finisce con un intermezzo della divina Provvidenza, in un

carro tirato da draghi e serpi, e governato dal divin Amore, la qual Provvidenza si difende dalle calunnie di chi la nega.... Segue il coro dei Giudei, et avendo ricevuta la nuova della liberazione promessa da Mosè, fanno festa, lodando la libertà et ringraziandone Dio ». Spettacolo e scene buffe alternate alle serie: ecco le risorse frequenti del teatro gesuitico: così qui, p. es., nelle due prime scene dell'atto III è introdotto un « parasito » (*sic*) ghiotto e sfrontato come tratti i suoi pari delle commedie, e l'azione è trasportata da luogo a luogo liberamente, come nell'Atto II, dove la sc. 6.ª si svolge « nella città » e la 7.ª « nel campo ».

Il « Faustiniano ». L'argomento del *Faustiniano* è preso da S. Clemente (ch'è pur uno degli attori) ed è semplicissimo: cioè consiste nella conversione al Cristianesimo di Faustiniano, che, dopo aver corso mezzo mondo per rintracciare la moglie ed i figli, fidando nella *Fortuna*, finalmente li ritrova per opera della Provvidenza, e questa riconosce ed adora. Oltre a Faustiniano, a S. Clemente, suo figlio, alla Provvidenza, che compare « sopra bellissimo carro trionfante tirato da orsi » (la Provvidenza dei Gesuiti sdegnava i cavalli), prendono parte all'azione molt'altri personaggi, alcuni seri, altri buffi: Aletto e il diavolo Belfagor, dei mendicanti alla porta del tempio di Marte, dei pastori e un angelo travestito da pastore, un Negromante e il suo servo, un Principe greco, ecc.; un guazzabuglio di sacro e di profano e, soprattutto, una fantasmagoria spettacolosa continua, atta a dar pascolo agli occhi, se non all'intelletto.

I Gesuiti e i gusti del tempo. L'« Odoardo ». Nell'età del dramma pastorale piacevano i pastori; nell'età dei romanzi piacevano gli amori e le donne guerriere? E i Gesuiti compiacenti a soddisfare que' gusti del pubblico, mettendo pastori, innamorati e viragini nelle loro tragedie; come può vedersi guardando l'*Argomento* dell'*Odoardo*, recitato a Parma nel carnevale del 1648. Odoardo è il re d'Inghilterra, a cui Canuto II, « mosso da interna ispirazione di Dio e da rimorsi di coscienza, risolve di restituire il regno »; ma Odoardo non l'avrebbe avuto senza i prodigi di valore e di fedeltà compiuti da Editta, figlia di Godovino, governatore d'Inghilterra, la quale, « sotto abito d'huomo militando, era giunta ad essere castellano » della « Rocca di Londra ». Anche qui, scene varie e spettacolose, e interventi d'esseri soprannaturali, e cacciatori, e pastori, e santi, e tutto ciò che poteva « dar nel genio » — come dicevasi — del secolo. Il pubblico fastidiva la troppo lugubre tragedia

e preferiva al pianto il riso? E i Gesuiti, sui lor teatri, pronti a soddisfare anche questa esigenza. Così, p. es., l'*Oracolo di Navarra, opera tragicomica* rappresentata nel Collegio Clementino di Roma nel Carnevale del 1692 (non ne abbiamo a stampa che l'*Argomento* e gl'*Intermezzi*), è preceduto da una tenzone: tra la *Tragedia* e il *Diletto*, in cui questo dice alla prima «Non vi son più tiranni | Da spaventar col tuo crudele ingegno» — e la *Tragedia* risponde: «Il riso degli inganni | E de' petti eruditi affetto indegno». Che importa? replica il *Diletto*: «Il popolo mi vuol», e non soltanto il popolo, perchè «Piace talvolta ai grandi anche il mio stile. | Ch'è l'oblio delle cure: | Tu a la schiera plebea mai non diletti». E il *Diletto*, che ha i suffragi dei più, dei grandi e dei plebei, riesce vincitore nella tenzone. Già la tragedia — anche gesuitica — per farsi tollerare, doveva ridursi ad essere commedia e, possibilmente, d'amore.

Mancanza di caratteri specifici costanti nel teatro gesuitico.

Potrei seguitar un pezzo a recar esempi de' varî aspetti che assunse nel seicento il teatro gesuitico: ma posso dar già per provato cogli esempi degli *schemi* ricordati, ch'esso non ha unità se non estrinseca, e non ha fisionomia costante nè una tecnica sua particolare. Tutti i caratteri che in esso si son voluti avvertire come speciali, non appaiono solo in esso come cose nuove, delle quali, nel teatro laico anteriore o contemporaneo non si diano esempi: ma i soggetti sacri necessariamente furono dai Gesuiti molto spesso trattati, e trattati anche (in Italia meno che altrove) con una libertà che, in certo modo, avvicina la tragedia gesuitica — disse il Colagrosso — «al dramma inglese e spagnuolo».

Mancanza d'una poetica tragica originale

Vero è — però — che i gesuiti nè creano nè divulgano una poetica drammatica diversa dalla corrente; i più famosi di quelli venuti dopo, su per giù, s'attennero alle norme dettate da uno dei loro più antichi precettisti: quel Jacopo Spanmuller, che si ribattezzò umanisticamente in *Pontanus*.

Nei *Libri III poeticarum institutionum* dettati da costui, i quali per anni ed anni nei collegi gesuitici fecero testo, ciò che riguarda la tragedia non contiene novità di sorta: il Pontano tedesco attinge a' classici o a' cinquecentisti nostri: Aristotele Orazio, Scaligero, Minturno, Robortello, ecc., e lo dichiara; i grandi esemplari dell'arte che mette innanzi sono i soliti tre Greci. Vero è bensì che i Gesuiti (parlo più specialmente dei nostri) indulsero all'*irregolare gusto* del tempo, essi che di gradire al pubblico furono sempre desiderosi, e perciò seppero

secondare e promuoverne le tendenze: ma altrettanto è vero ch'essi anche accennarono più volte a restringere la libertà del teatro tragico e a ricondurlo alla fedele osservanza dei canoni poetici sanciti dall'autorità e dalla tradizione umanistica, tranne quello, beninteso, che, richiedendo nel protagonista *mediocre virtù* ed innocenza non scevra di colpe e d'errori (sia pure involontari), escludeva dalle scene tragiche gli uomini perfetti, i santi ed i martiri. Anzi, secondo una prescrizione della *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu* — prescrizione non sempre osservata, sin dai primi tempi, e spessissimo obliterata poi col volger degli anni — i soggetti avrebbero dovuto essere soltanto sacri: *Argumentum sacrum sit ac pium*. E tali sarebbero stati sempre gli argomenti preferiti dai RR. PP. se di sacri e pii discorsi il pubblico si fosse accontentato!

Il classicismo dei Gesuiti. Il p. Stefonio e il p. Galluzzi.

Ma — sacre o non sacre — le tragedie gesuitiche italiane del seicento, non ci danno — giova ricordarselo bene — i primi, più significativi o più singolari esempi di deviazione dal classicismo; anzi i più notevoli prodotti del teatro gesuitico nostro d'allora acennano piuttosto ad una reazione contro le licenze artistiche a cui il secolo, lasciando il buon sentiero aperto dagli antichi, erasi abbandonato. Più fedeli — generalmente parlando — alla classicità, le tragedie (e furono tante) scritte in latino, come, p. es., la *Flavia* tragedia di soggetto romano del p. Bernardino Stefonio (1632), *diu antea* — dicevano sul frontispizio gli editori — *vivente autore flagitata*; e dello stesso Stefonio il più famoso *Crispus*, che porse occasione al libretto apologetico del p. Tancredi Galluzzi: *Della restituzione dell'antica tragedia*; titolo questo il quale basta per se stesso a indicare chiaramente gl'intendimenti del poeta e quelli conformi del critico che lo difese.

Anche altri gesuiti poi, che composero in italiano, denotarono chiaramente il proposito di tenersi quanto più era possibile fedeli alle norme della poetica classica o pseudo-classica, con uno scrupolo per que' tempi mirabile.

Tale fu (per citare due soli casi) la mente di un fecondissimo gesuita che conservò anche nel secolo XVIII, riputazione di « gran poeta » tragico: il siciliano p. Ortensio Scammacca; e la mente di un altro gesuita, non tanto famoso per l'unica sua tragedia, quanto per altre sue opere: il p. Sforza Pallavicino.

Alcune idee del p. Pallavicino.

Non è opportuno che io qui dia diffusa notizia dell'*Ermenegildo,* mediocrissimo lavoro, che il Pallavicino « s'è argo-

mentato » — dice egli stesso nel *Discorso* (p. 162) aggiunto alla tragedia — « di tessere nell'ottimo genere »: cioè col debito rispetto ai buoni esempi e agli autorevoli precetti. Notevole tutto cotesto *Discorso*; e non tanto per ciò che contiene in difesa delle tragedie ch'hanno a protagonisti i santi martiri cristiani (pp. 141-46), e in difesa della rima talvolta adoperata (pp. 156 sgg): ma piuttosto per ciò che vi si tocca della rigida unità di luogo dall'autore osservata in modo « che la tragedia non richiedesse già mai cambiamento di scena » (p. 135); per la condanna dei soliloqui (p. 137) e dei discorsi (gli *a parte*) che si suppone non debbano essere intesi da altri personaggi « i quali dimorano sulla medesima scena » (p. 138); per la critica del coro stabile (p. 139); per la riprovazione del meraviglioso ottenuto col ricorrere a forze soprannaturali (« il che si fa con poca gloria d'ingegno » p. 153): per gli accenni, cioè, ad alcuni dei capisaldi di quella tecnica destinata poi a trionfare specialmente nell' opere dei classici Francesi.

Verisimile e mirabile.

Anche, come i Francesi, il Pallavicino si mostra nel *Discorso* molto preoccupato della verisimiglianza. Verisimile — secondo lui — deve riuscire anche il mirabile, e il mirabile legittimo è qualunque effetto straordinario, che però dipenda da una serie di condizioni probabili.

L'« Ermenegildo ».

Così, p. es., tra l'altre cose mirabili della sua tragedia, ma pur verisimili, quando si consideri il complesso delle circostanze, è questa: che Ermenegildo in carcere parli ad Ingonda, sua moglie, che gli sta dinnanzi, senza riconoscerla; dal qual mancato riconoscimento dipende la catastrofe. Poichè è da sapere che Ermenegildo, venuto a guerra aperta contro suo padre Leovigildo, re dei Goti ariano, per causa di religione, è, dopo varie vicende, imprigionato nella torre di Siviglia. Sua moglie Ingonda, ch'egli aveva allontanata dalla Spagna, temendo che contro di lei si volgessero l'ire della Corte ariana, « viene travestita a Siviglia, per esporsi a tutti gli oltraggi, quando prevegga che ciò giovi alla salvezza del marito ». Intanto giunge pure a Siviglia un ambasciatore del re in Francia fratello d'Ingonda, per esibire a Leovigildo il ritorno d'Ingonda stessa come pegno della fedeltà d'Ermenegildo verso il padre, purchè questi prometta di liberarlo. Leovigildo promette, a patto ch' Ermenegildo richiami subito la moglie, e gliela dia in ostaggio. Questa, per comunicare al marito il patto concluso, penetra nella prigione di lui, travestita da figliuolo dell' ambasciatore

francese; e poichè in presenza dei carcerieri non può apertamente scoprirsi, pensa però di farsi riconoscere da Ermenegildo mostrandogli certo gioiello « datole da lui nella divisione [separazione], con promessa ch'ella nol deporrebbe già mai, finchè non gliel potesse rendere ». Ermenegildo vede il gioiello senza riconoscere Ingonda, ch'ei suppone molto lontana; crede ch'essa l'abbia tradito ed abbia regalato, come pegno amoroso, la gemma al figliuolo dell'ambasciatore, e perciò ricusa di richiamarla (A. II., sc. 5.ª). Tale rifiuto persuade Leovigildo che il figlio cattolico sia con lui irreconciliabile, e quindi lo condanna a morte. Quant'altre peripezie ed equivoci precedano il supplizio del martire, non è qui il caso di narrare; ma si tenga a mente piuttosto che la causa prima del supplizio d'Ermenegildo è il moto di gelosia che gli turba l'animo (benchè si dichiari già sciolto dai terreni affetti e tutto assorto nei pensieri contemplativi — A. II, sc. 6.ª), allorchè, non ravvisando la moglie, crede alla colpa di lei e suppone d'averne invece dinanzi a sè il drudo.

L'amore e le donne nel teatro gesuitico.

Un po' d'amore nel teatro tragico, sia pur gesuitico, del seicento, non guastava mai (l'*Oracolo di Navarra* più su ricordato n'è pieno); ma come portar gli amori nelle tragedie gesuitiche se le regole dell'Ordine proibivano d'esporre sulle scene le donne? Il p. Stefonio, nel famoso suo *Crispus* già ricordato, benchè avesse tra mani un soggetto amoroso (e quale amore! nientemeno che un amor incestuoso della matrigna, pel figliastro), fece bensì comparire *l'ombra di Fedra* nel prologo, ma poi escluse dalla tragedia le donne (ve le aveva incluse però nella *Flavia*), perchè *Fausta*, la invereconda matrigna, non compare, e, se fa sentir la sua voce, parla solo *intra proscenium*, cioè *tra le quinte*.

Il p. Pallavicino invece (gran maestri d'accomodamenti i Gesuiti!) si cavò bravamente d'impaccio, introducendo nella sua tragedia una donna, vestita da uomo; e « perchè le domestiche leggi della sua Religione gli vietavano d'indurre sul palco veruna donna con abito femminile, egli aveva ordito il nodo in maniera che paresse arte di elezione quel ch'era necessità di proibizione » (*Discorso*, p. 193). Certo; nessuno si sarebbe accorto mai che il poeta non avesse avuto le mani libere, mentre que' travestimenti di donne erano tanto comuni nelle tragedie del secolo non composte pei teatri di collegio!

Il p. Scammacca.

Meno scrupoli a questo riguardo senti lo Scammacca, che

di parecchie delle sue quaranta e passa tragedie, che occuparono quattordici volumi, fece protagoniste delle donne. Così p. es., nell'*Eufrasia*, tragedia sacra, che riproduce l'episodio dell'ariostesca Isabella, e così in una dozzina d'altre tragedie, o sacre o morali, o originali o tradotte di diversissimi soggetti.

Varietà del suo teatro.

Poichè allo Scammacca piacque la varietà: e come attinse alle vite e leggende di santi (*Rosalia*, *S. Lucia*, *S. Agata*, ecc. — sono rispettivamente nel I, II e III vol. delle sue *Tragedie*), — attinse alla storia dell'antico testamento (*Roboamo*, vol. II. — *Giuseppe venduto*, vol IX, ecc.): alla tradizione popolare siciliana, se è vero — ma mi par lecito dubitarne — ciò che affermava il Natoli, che da essa lo Scammacca prendesse la materia dell'*Amira* (vol. I), tragedia di soggetto arabo, del *Boemondo* (vol. X), che richiama un'antica tradizione normanna, del *Matteo di Termine* (vol. IX), che ci riporta all'età degli Svevi. Altre volte egli pescò i soggetti nella storia moderna (vedi quella specie di trilogia formata dal *Tommaso in Conturbia*, dal *Tommaso in Londra* e del *Tommaso Moro*, vol. XII); oppure li pescò nelle non limpide e ricche acque della sua imaginativa, come nell' *Orlando furioso*, che non è il Conte cantato dall' Ariosto, ma un re scandinavo, che compie alcune delle imprese del paladino di Carlo Magno e nessuna delle pazzie dell'amante d'Angelica. Infatti quello dello Scammacca è un Orlando re di Svezia, il quale, « partitosi dal suo regno per aiutare Carlo il Grande re di Francia et imperator de' Romani nella guerra contro i Saracini di Spagna », fu creduto morto in tal guerra. « Onde Boleslao, re di Danimarca, suo nemico, nella lontananza di lui gli occupò il regno, ma ritornando egli l'uccise. Dopo questo gli fu dato a bere dalla moglie una bevanda amatoria, per la quale divenne furioso, e de' suoi figli uccise i tre minori, credendo i figli di Boleslao uccidere, et altrettanto avrebbe fatto del maggiore, se non fosse stato da un servo di Dio tornato nel primo senno, nel quale con sommo suo dolore riconobbe e pianse il suo infortunio ».

Poca novità nella varietà.

Le *bevande amatorie*, che sono causa d'involontari danni, e gli errori che portano i padri ad uccidere i propri figli, credendoli figli d'un qualche nemico, non sono cose nuove, e già ci accadde d'incontrarne qualche esempio: nè del pari è punto nuova la specie di soprannaturale che ha luogo in questa tragedia: l'intervento di Satana. Al diavolo e agli angeli lo Scammacca ricorse assai spesso (come già usarono nel seicento par-

ticolarmente i Gesuiti) e vi ricorse anche là dove l'ispirazione manifestamente classica pareva dovesse escludere cotesta specie di soprannaturale conveniente piuttosto alle sacre rappresentazioni; p. es., nel *Crisanto.*

Il « Crisanto ».

Crisanto è figlio di *Levigildo* re dei Goti di Sicilia, e di Teodosia, principessa greca. Morta costei, Levigildo era passato a seconde nozze con Godelinda, figlia di Teodorico re d'Italia. Ora accadde che Levigildo partisse collo suocero a guerreggiare contro i « Francesi », e che in questo mezzo Godelinda s'innamorasse del figliastro Crisanto. Vergognandosi del « brutto amore », essa delibera di lasciarsi morire di fame: ma la Nutrice, non reggendo allo strazio di vederla morire, va da Crisanto e lo scongiura ad appagare il desiderio amoroso della regina. Crisanto rifiuta sdegnosamente, aggiungendo aspre parole in vitupero di Godelinda, a voce così alta, che Godelinda le sente e ne rimane profondamente offesa. Certa ormai di non poter piegare in modo alcuno il figliastro alle sue voglie, delibera nuovamente d'uccidersi, e nello stesso tempo di vendicarsi: e scritta una lettera al marito, nella quale accusava Crisanto d'aver attentato al suo pudore, s'impicca. Levigildo, tornato dalla guerra, trova la lettera accusatrice: si persuade facilmente, come ogni re da tragedia, che Crisanto sia colpevole, ed ordina che venga ucciso a colpi di verga. Ma « Dio che voleva la salute d'amendue », fa risuscitare Godelinda, perchè confessi il proprio fallo e smentisca la calunnia: dopo di che essa rimuore definitivamente, per andare in luogo di salute. Levigildo ordina che si sospenda il supplizio di Crisanto: sennonchè il buon giovane, ormai ridotto agli estremi da innumerevoli battiture, esce di vita, perdonando e perdonato, santamente.

Soggetti classici trattati dallo Scammacca.

Nel *Crisanto* abbiamo dunque una specie d'*Ippolito:* altrove lo Scammacca ci richiamò anche coi nomi degli attori, i miti classici drammatizzati dai grandi tragici greci, dei quali fu traduttore e imitatore, a dir vero, non felice. Ora, lasciando le dieci traduzioni, ricorderò solo i rifacimenti, cioè il *Filottete* (vol. VIII), l'*Oreste,* Le *Trachinie* e le *Fenisse* (vol. XIV), per avvertire che il nostro Gesuita si diè gran premura di cristianizzare quanto gli fu possibile cotesti soggetti, almeno con le sentenze e i sentimenti ch'ei sparse o profuse nei cori e nei dialoghi.

Come li trattasse.

Cristianizzarli e adeguarli alla morale, agli usi, alle condizioni sociali del proprio tempo, in modo che l'azione avesse

il suo significato morale e la sua efficacia pedagogica, e potesse servire d'esempio o almeno servir di pretesto ad esporre le massime religiose e morali che al buon gesuita stavano più a cuore, questa fu la principale sua cura.

L'intendimento didascalico e pedagogico

Tutta la tragedia gesuitica, guardata nell'insieme, ha questo scopo, e in ciò consiste forse l'unico suo carattere specifico, che però non basta a distinguerla nettamente dal resto dell'altre tragedie, poichè al fine precettivo mirarono spessissimo anche autori non gesuiti e non secentisti. Quanto abuso di sentenze si sia fatto nel cinquecento, l'abbiamo avvertito già accennando a parecchie di quelle tragedie: quanto sfoggio di varie dottrine altri facessero più tardi (richiamo anche a questo proposito qualche osservazione esposta a proposito delle tragedie del Delfino), lo si potrebbe vedere, p. es., dall'*Alvida* di Agostino Dolce, in cui l'editore vantava condensato il succo di più trattati scientifici: e fu largamente diffusa l'opinione che la tragedia fosse fin dalle origini componimento essenzialmente, virtualmente precettivo; opinione raccolta poi anche dall'Adimari in que' versi della III *Satira*: « Piacquemi un giorno, ahi rimembranza, ahi pene! | Perchè il vizio apparisse più deforme | Contro il vizio appuntar coturni e scene. | Del viver saggio in essi esempli e norme | Dava il Tragedo, allor che i gesti altrui | Atteggiando imitava in varie forme ». Non è raro inoltre incontrare, anche fuori del teatro gesuitico, ammonimenti analoghi a questo, che il Cecchi dava nel prologo del *Datan e Abiron*: « Di qui potrà impararsi | Quanto dispiaccia al ciel l'ambizione, | E il fare scisma contro il suo prelato, | O altro suo signore »: ammonimenti strettamente ortodossi — non solo — ma atti a ispirare alle genti un salutare terrore d'ogni ribellione. Nondimeno l'intendimento apologetico, dottrinale, catechetico, ecc., nella tragedia gesuitica è, più che altrove, scoperto, molto più diffuso; ed anche lo Scammacca naturalmente si propose per prima cosa, componendo le sue tragedie, d'edificare e d'ammonire gli spettatori, per la loro temporale e spirituale salute.

L'« Oreste » come saggio dell'arte dello Scammacca.

Lo vedremo dando qui qualche idea dell'*Oreste*, ch'è una tragedia frequentemente citata, ma non molto nota pur a coloro stessi che la ricordano, e può servirci nel medesimo tempo a saggiare anche l'arte del gesuita lentinese.

La scena è in Argo, rigorosamente stabile (come è stabile il coro di donne che assiste a tutta l'azione), dinnanzi alla reg-

gia dove Oreste ha già vendicato Agamennone uccidendo Clitennestra ed Egisto. Oreste, compiuto il matricidio, venne tosto invaso dalle Furie, che di lui fanno orrendo strazio, appena interrotto da qualche breve sonno. Ora l'azione incomincia mentre appunto il misero Oreste gode d'uno di questi corti riposi. Egli dorme, e, non si sa perchè, giace su d'un letto all'aria aperta, vegliato della sorella Elettra, che intanto, per passar tempo, racconta alle donne argive le luttuose e nefande vicende degli Atridi, e sparla della zia Elena, la quale, quantunque « a la vecchiezza assai propinqua, | La sua beltà con *molto* studio serba ». Oreste si risveglia e geme: « O rimedio al mio mal, o dolce sonno, | Opportuno e soave assai venisti: | Oh se me non giammai lasciato avessi! ». Indi prega la sorella di pettinarlo: « E questo crin, ch'ho rabbuffato e lordo, | Sgombra dal volto mio, netta e racconcia »; poi, quand'è pettinato, sentendosi stanco, debolissimo, prega la sorella d'aiutarlo a ricoricarsi sul letto adagino adagino, come conviensi ad un ammalato: « Riponmi a poco a poco in giù calando | Nel letto ov'io giacea; quando mi lascia | La smania e torno in me, son fiacco e stanco ».

Naturalissimo, non c'è che dire, ed espresso assai pianamente, come usa lo Scammacca ogniqualvolta gli accade (e gli accade tanto spesso) di particolareggiare realisticamente le circostanze varie dei fatti e delle condizioni fisiche dei personaggi. Ora, chi volesse spigolare nel teatro dello Scammacca cotesti particolari realistici — che a P. J. Martello, con tutto il rispetto dovuto a un *gran poeta*, parevano pedestrerie e trivialità — avrebbe da raccogliere una copiosa messe. Il lettore mi creda senza bisogno ch'io lo convinca cogli esempi, e proseguiamo.

Oreste dunque si ricorica; però invece del sonno trova nel letto le solite orribili Furie, e con lo spettacolo d'uno di que' periodici suoi accessi epilettici finisce il primo atto. Nel II cominciano a comparire nuovi inattesi personaggi. Ecco infatti Menelao, il quale, dopo lunghi errori per terra e per mare, ha riafferrato il lido d'Argo, dove non trova più — con suo grande rammarico — il fratello Agamennone, spento « Da la putta moglier, dal drudo Egisto », e dove non vede nemmeno venirgli incontro festante il nipote. Dove mai dunque sarà costui? Egli ne diede conto alle donne del coro, pregandole d'additargli Oreste, se mai comparisse: « A trovarlo ir mi bi-

sogna: | Non lo ravviserei s'io lo vedessi; | Era bambino allor che in Troia andai ». Sapevamcelo! Belle novità da contarci!

Per combinazione Oreste esce di casa in quel punto, e così zio e nipote s'incontrano e s'abbracciano assai cordialmente. Menelao si mostra tenero e premuroso quanto conviene a un buon zio: « O nepote, anzi figlio,... | Tuoi fortunosi casi appien mi narra, | E spiega con fiducia i tuoi bisogni ». Chè Oreste ha effettivamente gran bisogno d'aiuto, perseguitato com'è dall'ira degli Argivi, i quali vogliono fargli scontare colla morte la fatal colpa del matricidio, aizzati dalle querimonie di Tindaro, padre di Clitennestra e nonno d'Oreste. Menelao s'induce subito a promettere al nipote l'assistenza di cui ha bisogno in tal frangente; quand'ecco il vecchio Tindaro che viene in cerca di Menelao (suo genero), chiedendo al coro dove sia, poichè gli « occhi lippi, umidi, infermi » non gli servono più. Menelao saluta con grande rispetto il decrepito suocero: « Illustrissimo eroe, mio vecchio, salve! », e gli rivolge molte parole ora in tono di cerimonia e or d'affettuosa famigliarità; ma alla preghiera, che il vecchio gli rivolge, d'unirsi ai persecutori d'Oreste il mite marito d'Elena fa il sordo; del che Tindaro si meraviglia e si scandalizza. Come mai Menelao può tollerare che resti impunito un sì enorme delitto? Come mai può acconsentire ad una sì manifesta violazione d'ogni legge? Forse — aggiunge Tindaro — la lunga dimora in paesi incivili t'ha fatto perdere la nozione del retto e dell'onesto: « Sia con tua pace e libertà mia detto: | Già di greca ragion tu nulla intendi; | Sei barbaro tornato a' nostri regni, | Per tanto star tra barbaresca gente ». Al che Menelao, — il quale non è magnanimo con tutti come con la moglie — risponde seccamente: « Sei vecchio, e pur del senno alquanto manchi ».

Di tali dialoghi a botte e risposte, o sentenziose o ingiuriose, di tali altercazioni, o dottrinali o personali, quasi tutte le tragedie dello Scammacca son piene: botte e risposte si succedono regolarmente ordinate in sticomitie, raramente a periodi d'un sol verso, più spesso a periodi di due, di tre o di quattro; ed anche in ciò si ravvisa (come nei cori divisi in *giri e rigiri,* corrispondenti a strofe ed antistrofe) quella materiale imitazione dei Greci, di cui il nostro gesuita si piacque. Ma torniamo al contrasto fra Tindaro e Menelao, che si complica per l'entrata in iscena d'Oreste.

Costui viene a scagionarsi, anzi a vantarsi, di ciò che ha

fatto. Uccidere Clitennestra era per lui dovere di pietà filiale verso Agamennone e dovere di pietà religiosa verso Apollo. Tindaro però non ammette queste ragioni; un matricidio è sempre un matricidio; e poi con qual diritto il figlio poteva punire la madre, e punirla a quel modo? Oreste — che in questa scena ed altrove — malgrado le Furie che gli hanno sconvolto il senno — fa sfoggio d'una parlantina da forense, dimostra che, morto Agamennone, assente Menelao, dell'autorità suprema egli era rimasto unico e legittimo rappresentante; ch'egli usò quindi del suo diritto di re, a cui spetta punire le colpe. Nè gli si domandi perchè abbia punita Clitennestra senza consultare Senato e popolo; preferì un procedimento economico, battè le vie sbrigative della giustizia sommaria, per non sottoporre al giudizio dei sudditi le vergogne della regina. Del resto il castigo di lei era necessario, non solo per placare l'ombra d'Agamennone e l'ira d'Apollo, ma anche per porre un freno all'audacia criminosa del sesso femminile: « Se a tanta audacia mai avvien che salga | L'infermo sesso in contentar sue voglie, | Ch'ancidere i mariti abbia a trastullo, | Per far copia di sè poscia agli amanti, | E, quando vien cercato a giusta morte, | Per campar la vendetta, a figli mostri | Svelate le mammelle, e con quell'atto | Perdóno al fallo e impunitate ottenga, | O quanto mal fia per seguirne quinci! ».

Fiato perduto; Tindaro non si persuade nè di questo nè di tutti gli altri argomenti accampati dal matricida, e se ne va al Senato, a sollecitarvi la condanna d'Oreste, che gli mormora dietro un « Vatten quinci in malora »! e seguita poi ad esporre le proprie ragioni al più arrendevole Menelao. Sennonchè nella foga del discorso gli accade d'accennare con poco rispetto alla zia Elena; del che Menelao subito s'adira: « Tu, de l'Helena mia si brutto e sconcio | Avendo ragionato, o pazzo, ardisci | Di pregarmi? . . . ». Si placa indi tosto; ma gran voglia d'adoperarsi in pro d'Oreste non ne mostra più; talchè Oreste, rimasto solo, fa tra sè delle riflessioni sul carattere dello zio agre su per giù come quelle che dianzi aveva espresse sui costumi della zia, e dice: « O sol per racquistar l'amata putta, | Non dirò valoroso, ardito e caldo; | Fuor di questo, huom da nulla, huom pigro e lento, | Huom che per dare aita al proprio sangue | Nè sai nè vuoi nè puoi; sciocco impotente, | Maligno, huom vano più che sogno ed ombra, | Ti credi aver col ragionar tuo stolto | Al tuo onore e al dever fatto abbastanza? ».

Lasciamo l'altre benedizioni che, sfogandosi col Coro, il nipote poco rispettoso manda allo zio baggeo, e veniamo al III atto.

Oreste è di nuovo sul suo letto, all'aria aperta; e qui lo trova Pilade, « il core del *suo* cor, l'alma dell'alma », venuto in gran fretta dalla Focide per prestargli aiuto. Il meschino Oreste ne ha gran bisogno infatti; anzi egli (benchè con tanta sicurezza si permetta ancora d'addormentarsi in piazza) si dà già per ispacciato: « Io, con la mia sorella, | Son già da por fra la perduta gente »! « O cara testa » (si noti, dopo la reminiscenza dantesca, l'espressione greca letteralmente tradotta) — gli risponde Pilade — tutto forse non è perduto; non bisogna starsene qui neghittosi; convien giocare d'audacia, affrontare il popolo, presentarsi al giudizio imminente, parlare, muoversi insomma. E così Oreste fa; ma di lì a poco un messo annunzia che ogni sforzo fu inutile, che — malgrado l'eloquente difesa — Elettra e Oreste furono condannati, e che questi ebbe solo in grazia di poter uccidersi di propria mano.

Naturalmente Oreste, a cui la pelle premeva tanto, si guarda dal dare immediata esecuzione alla sentenza, e così ritorna in scena, dove, poco dopo, Pilade lo raggiunge, per giurargli nuovamente ch'è pronto a morire con lui, e per consigliargli intanto di punire Menelao del poco zelo spiegato in prò del nipote, uccidendogli la cara Elena. In fin dei conti, ammazzando una simile sgualdrina, si faceva opera meritoria, dice Pilade ad Oreste: « Ben per te si ponga in mente | Quanta honestà racchiude il mio consiglio. | Se di donna pudica entro nel fianco | Ficcar mai si volesse il nostro ferro, | Infame uccision certo faremmo; | Ma tal vien hor punita e per noi morta, | Che per sua impudicizia ha Grecia guasta ». Stesse pur certo Oreste che nessuno avrebbe osato compiangerla, tranne quel gonzo di Menelao; anzi c'era da scommettere che, all'annunzio della morte di lei in segno di gioia, i Greci si sarebbero affrettati ad illuminare « finestre e merli »!

Breve è il IV atto, in cui si racconta come Pilade e Oreste assalissero la casa di Menelao per uccidervi Elena; dopo di che essi s'impadroniscono anche d'Ermione, figlia d'Elena e di Menelao, e la traggono in ostaggio nella casa d'Oreste.

Menelao, costernato per l'uccisione d'Elena, accorre per liberare Ermione, seguito da una schiera di « ministri », ai quali ordina di forzare la porta del palazzo in cui Oreste s'è chiuso e fortificato. Così comincia il V atto, ch'è il più curioso di tutta

la tragedia. Al rumore dei colpi d'ascia vibrati dai « ministri » alla porta, Oreste s'affaccia alla sommità del palazzo, minacciando di far precipitare un « merlo » sullo zio e sui suoi, se non s'allontanano tosto. Ma Menelao non cede: e allora Oreste ritiratosi per un istante, ritorna a mostrarsi con Ermione, ch'egli minaccia di sgozzare sotto gli occhi del padre, se costui non desiste dall'assedio e non promette d'adoperarsi presso il Senato e presso il popolo perchè fosse cancellata la sentenza capitale da cui dianzi era stato colpito. Che fare? Quel manigoldo d'Oreste ha in mano la povera Ermione, ed è capace di passare dalla minaccia all'atto: sicchè dopo lungo contrasto a botte e risposte isocrone, Menelao si rassegna e promette ciò che gli viene, non richiesto, imposto.

Or ecco che mentre si conclude tra zio e nipote il patto, la terra si scuote, si fende, e n'esce, in tutta la sua tartarea maestà, Plutone. A un cenno di lui, compare Elena: ma « Quanto (o sommo stupor!) da *sè* diversa! ». Non più la matura, eppur sempre affascinante bellezza di prima: ma una sconcia sembianza muliebre, un mostro di fuori, come — dice Plutone — la rea femmina era stata sempre un mostro di dentro. Menelao supplica il Dio di ritornargliela nelle note e care fattezze: e poichè il Dio a ciò non acconsente, Menelao gliela cede e abbandona, dicendo: « Vada lunge da me, tosto sparisca, | Si come prima, o se la vuoi tua moglie, | Habbila, io non invidio a te le nozze, | Se si brutta e sformata essa mi resta ». Al che Plutone, che non ha il gusto — e lo dichiara — tanto depravato, sentenzia: « A Paride laggiù dunque discenda »: e la laida figura d'Elena scompare all'istante, inghiottita dalla voragine infernale.

Indi Plutone chiama a sè Elettra ed Oreste, per rimproverare ad essi il loro misfatto. Oreste vorrebbe scolparsi allegando il volere del Dio che lo spinse ad uccidere la madre. Che Dio! — interrompe Plutone, al quale è addossata (strana cosa in vero!) la parte di teologo e di moralista —: « Dio falso, che sol cerca il vostro danno, | Seguir non si dovea, ma quella voce | La qual per entro i cor natura parla: | *La madre amate e riverite o figli* ».

Considerando però che i figli di Clitennestra erano stati effettivamente tratti all'errore « da quel fallace | A cui, per suo gran mal, dà Grecia colto », Plutone s'accontenta di condannarli all'esiglio; ed ammonisce intanto gli astanti a trar pro dal loro esempio: « Imparate pietà verso i parenti, | O voi mor-

tali; e perchè pecchin essi, | Le lor colpe punir non è dei figli ».

Ciò detto, restituisce Ermione a Menelao, imponendogli di affidarla a chi fosse in grado di darle quella saggia educazione ch'essa non aveva potuto ricevere dagli esempi della madre Elena e della zia Clitennestra. Povera ragazza! la sua educazione era anzi tutta da rifare; chè a guastarla aveva contribuito anche quel rimbambito nonno Tindaro, presso il quale era vissuta sino allora: « Aiutolla anco al peggio il vecchio stolto, | Con farla spesso uscir fuor di palagio, | A le feste, a' conviti et a le danze, | A veder giovenetti, ad esser vista! . . . ». E dopo tali consigli a Menelao — che son la quintessenza dello stretto rigorismo nell'arte di *regger donne* tornato, in onore con la reazione cattolica — Plutone ha un consiglio anche per Pilade: il quale, se proprio ambisce di « farsi al mondo speglio » di verace amicizia, badi a non legarsi cogli scavezzacolli, e cerchi un'altra volta « amici migliori ».

Così, o per bocca di Plutone, o altrimenti, la tragedia dello Scammacca porge un insegnamento a tutti: le mogli non imitino Clitennestra ed Elena, se pur non vogliono finir male i loro giorni e andare ad arrostire in Inferno; i figli imparino il rispetto dovuto ai genitori; i mariti a non essere babbei, come Menelao; i vecchi a non esser scervellati come Tindaro; i giovani ad esser più prudenti di Pilade, ecc; tutti poi imparino a non seguire, in materia di fede e di morale, che i precetti della nostra santa religione, unica vera. L'intendimento pedagogico s'accompagna sempre, più o meno scopertamente nel teatro dello Scammacca (e non nel suo esclusivamente, ma in quello di quasi tutti i suoi confratelli del seicento) ad un intendimento polemico ed apologetico, contro le fallacie dell'eresia o dell'incredulità.

Ma mentre egli industriavasi a cristianizzare, o a cattolicizzare — se mi si passa la parola — il teatro pagano, altrettanta cura egli poneva nel *regolarizzare* classicamente il teatro cristiano. Certo in alcune delle sue tragedie si nota una certa libertà; ma questa non eccede e nemmeno pareggia quella ben maggiore che riscontrasi in altre tragedie sacre del tempo; e la tendenza più costante e più spiccata dello Scammacca si palesa nell'applicare ai soggetti sacri, biblici o cristiani, i procedimenti del teatro regolare, i precetti della poetica aristotelica. (Il classicismo dello Scammacca e de' suoi confratelli)

Di questo egli fu devoto adoratore e, per quanto potè, co-

stante seguace. Già quasi tutto il suo teatro può farne prova: ma poichè cotesta prova si renderebbe evidente solo dopo un lungo esame delle sue tragedie, che a noi non è consentito dai limiti in cui m'è forza tenermi, basterà ch'io ricordi il prologo al *S. Giovanni Decollato* (X. 3 sgg), in cui lo Scammacca sfogava il suo rammarico « Di veder d'ignoranti opere sconcie, | D'ascender su le scene in tutto indegne », piacere su que' pubblici teatri, dove pure si esposero spesso le sue tragedie. In cotesto prologo, alludendo al *corrotto gusto* del tempo, che tollerava e applaudiva le irregolari ed ibride forme della tragedia degenerata in opera tragica, in *opera regia*, in *tragicommedia*, in *atto recitabile*, in *dramma tragico*, ecc, lagnavasi del « vulgo », il quale « Stima che le tragedie ad arte fatte » (cioè le tragedie modellate sui buoni esemplari greci) « Da tutti quei c'han consumati gli anni | Nei dolci studi e fatta lunga stanza | Con le Vergini dotte al monte Pindo, | Sian ne la scena insipide e spiacenti; | Et a l'incontro dar sommo diletto | Quelle che da color vengon composte | Che nè posson nè san comporle ad arte. | O Stagirita mio, di cui ben disse | Un che maestro sei di quei che sanno, | Che festi a compor l'arte e ben raccorla | Da gl'illustri poeti, a la cui fama | Gloriosa, immortal può nulla il tempo, | Gran distruttor de le memorie antiche? | Già questi spregiator d'ogni arte fanno | Opre più dilettose e più perfette. | O miracolo strano! i ciechi ingegni | Per lo suol de le Muse invio e nascosto | Vanno felici e senza alcuno intoppo, | Più di quei c'han fedele e acuta vista »! . .

E con altre ironie ancora in cotesto prologo il nostro Gesuita siciliano assale i corruttori e profanatori sacrileghi di quell'arte ch'egli volle richiamare alla più pura ortodossia del classicismo; nè in quest'impresa (teniamolo bene a mente) lo Scammacca fu solo tra i suoi confratelli.

Ora però, come non sarebbe giusto attribuire ai Gesuiti l'alterazione e l'abbandono delle forme classiche, che si nota in parte nelle nostre tragedie secentesche, e specialmente nelle sacre, così non sarebbe neppur lecito presentarli come i veri, i soli, i più rigidi e costanti campioni della regolarità.

Altri fedeli seguaci della tradizione classica.

Fedeltà perfetta al tipo pseudo-classico si riscontra anche in altre tragedie sacre del seicento, composte da autori non Gesuiti come (per citarne qualcuna) nella *Giustina reina di Padova* del padovano Cortese Cortesi, nell'*Assalonne*, uscito a luce l'anno medesimo (1607) di Giovanni Ramelli di Castel

del Piano, e nella *Gerusalemme cattiva* di Bernardino Campelli (1623).

Cortese Cortesi.

Alla sua *Giustina* il Cortesi premise un breve discorso apologetico, in cui, tra l'altre cose, difende l'opera propria dalle censure di coloro che condannavano « i sacri poemi, dicendo questi in generale non esser aristotelici, nè poter agli autori loro, almeno in via d'Aristotile, apportar lode » (p. 5). Il Cortesi si faceva forte dell' « autorità del commentator Modanese » (il Castelvetro), « da cui, non miga (*sic*) con leggerezze, ma con posate ragioni, vien negletta la mezzanità del tragico personaggio: e . . . del sig. Sperone, il quale . . . interpreta con gentilissima industria il detto d'Aristotele in quella parte » (p. 7). Chi avesse voluto astenersi da' soggetti sacri (così belli, così opportuni inoltre a ritrarre le genti « dall'usate licenze, almeno carnevalesche », secondo le intenzioni manifestate da savi principi, da governi e da « prelati vigilantissimi ») — ed ecco qui chiaramente attestato quello speciale *clima storico* della reazione cattolica, che fu tanto propizio alla larga fioritura del dramma sacro — chi avesse voluto interdirli, per non contravvenire a un falso o malinteso precetto d'Aristotile, sarebbesi mostrato « più superstizioso che dotto ».

Però non si creda che il dabben padovano, sollevando una questione tutt'altro che originale, e risolvendola in modo tutt'altro che insolito, avesse in animo di mostrarsi indipendente da Aristotele e dalla tradizione classica del nostro teatro tragico. L'andamento e l'assetto di cotesta sua tragedia — di cui il succo è questo: « Mentre Giustina, reina di Padova, intende con alto spirito a dilatar la cristiana fede ancor nuova, sopraggiunge l'Imperator idolatra, et accertatone, adopra quanto può per ritrarla da tal pensiere, ma ella sempre più resistendo et li altri allo stesso animando, si elegge anzi il martirio » — sono perfettamente conformi alla più pura, e diciamo anche più seccagginosa tecnica del cinquecento. Discorsi, consulte, racconti, e canti e lamenti, che si succedono per dugencinquanta pagine (tante ne occupano!): un andirivieni ozioso di personaggi verbosi (il solo complimento recitato dall'ambasciatore padovano all'Imperatore — A. I.ª sc. 4.ª — si stende in 387 versi, e quasi in altrettanti s'allunga la risposta dell'Imperatore); uno sfoggio stucchevole di dialettica e di rettorica: non azione, non caratteri, non passione: vuoto, noia e gelo perpetui, accresciuti dal chiacchierio indiscreto e dalle nenie di tre cori (nientemeno):

uno stabile (di guardie imperiali), e due mobili (uno « di cittadini e damigelle con la reina, l'altro di cavalieri padovani soli »).

L'« Assalonne » del Ramelli.

Non molto diversa è l'arte del Ramelli nell'*Assalonne*; in cui si può dire che il principal personaggio sia la *Nodrice*, la quale è sempre in iscena, perchè, avendole allattate bambine, consiglia e conforta adulte tanto Amiunda tenera sposa d'Assalonne, quanto Sirilla, « cugina d'Amiunda, promessa d'Amassa », capitano d'Assalonne.

La storia biblica dell'empio figlio di David è conciata in modo che, se certi nomi non ce la richiamassero, i fatti e il colorito di essi non ce ne darebbero idea. Il Ramelli v'ha mescolato un po' del solito romanzo da tragedia profana: Amassa e Sirilla formano una delle solite perfette coppie d'amanti: Amassa, il quale, più che a fare il capitano, attende a fare all'amore, resta sonoramente battuto e, malgrado i suoi prodigi di eroismo, cade sul campo. Sirilla si precipita fra i combattenti, combatte anch'essa, fa scudo del proprio corpo al caro Amasso, e poi al fine procombe, mortalmente ferita, sul cadavere dell'amante. Perisce nella medesima battaglia pure Assalonne, benchè il tenero suo padre David avesse dato ordine di risparmiarlo: e muor di veleno anche Amiunda, incapace di sopportare il dolore della vedovanza. Tutto ciò naturalmente è raccontato, e servono ad esporre la quadruplice catastrofe due *messi*, un *cameriere*, il capitano Abisai e il Coro, che, *mobile* nei primi quattro atti, diviene *stabile* nel quinto. A compiere il consueto organismo della tragedia pseudo-classica (e di biblico qui non c'è proprio nulla, nemmeno il linguaggio, fiorito invece di comparazioni e d'imagini mitologiche) s'aggiunge anche il prologo affidato all'ombra di Annon.

La « Gerusalemme cattiva » del Campelli.

Nè diversa è la tecnica del Campelli nella *Gerusalemme cattiva*; nella quale, se non manca un'ombra sdegnata (è l'ombra di re Joachim), e la Nutrice della Regina consorte di re Sedecchia, e il Coro, e il Nunzio; se v' ha perfino Megera che conforta di tremende minacce gli sdegni dell'ombra di re Joachim ed agita la solita bituminosa face infernale, non vi sono intrighi e sospiri da romanzo, e v'è spesso, specie ne' discorsi di Geremia, un po' d'enfasi biblica, e la parafrasi (ahimè, infelice) delle lamentazioni del profeta. Francesco Manolesso dedicando la *Gerusalemme* al « molto illustre » sig. Giovanni Sturani, qualificava la tragedia del Campelli « grave e leggiadra ».

Della leggiadria è lecito dubitare: ma la *gravità* è fuor di questione: tutto è grave là dentro, fino all'uggia: in cinque atti l'azione non fa un passo: siamo sempre ai soliti racconti, ai soliti alterchi e ai soliti lamenti dialogati: finchè giunge per re Sedecia il momento di riconoscere pur troppo vere le predizioni del profeta.

Altri drammi sacri di stampo non classico.

Ma altri drammi del seicento — biblici o cristiani — hanno altro organismo, ed anche, per quanto non esuberante e non sana, altra vita.

Non parlerò del notissimo *Adamo* (1613) di G. B. Andreini, che l'autore intitolò *sacra rappresentazione*: nè dell'*Adamo ed Eva* (1644) di Troilo Lancetta, *scena tragica*; nè di due *tragicomedie* di quel Iacopo Peri, contadino di Montamiata, che ci lasciò pure una tragedia di soggetto classico (*Alcinoo*): *La guerra angelica* e *l'Adamo cacciato dal paradiso terrestre*; nè parlerò a lungo del *Cristo passo* (1629), che Francesco Pona, autore d'altre tragedie profane — come la *Regina Theano* e la *Cleopatra* (1635) — intitolò *tragedia*, quantunque tenga più assai della *sacra rappresentazione*.

Il « Cristo passo » del Pona.

È infatti la storia della passione di Cristo, nè più nè meno, esposta secondo i Vangeli, dei cui testi i dialoghi e i racconti alternati nei cinque atti sono parafrasi ed amplificazioni adorne — benchè la tragedia sia in prosa — anzi sovraccariche, di tropi secentistici; perchè il valente medico veronese fu un letterato a cui piacque portar le mode del tempo suo, e non un ingenuo scrittor popolare.

E, come letterato di professione, non ignorò i precetti dell'arte, ai quali ora obbedì, ora contravvenne, ma deliberatamente; giustificandosi con ragioni sue e con autorità contrapposte alle più venerate, nel dialogo apologetico tra Filandro ed Areteo, che accodò alla tragedia. Però nell'insieme il *Cristo passo* si può dir che dimezzi tra la tragedia regolare e la sacra rappresentazione: di quella ha le unità: di questa la moltiplicità delle persone (trentasei) e degli episodi messi in azione. Tutti gli strazi patiti da Gesù prima d'essere confitto in croce sono portati sotto gli occhi degli spettatori (mai forse spettatori di allora, pur tanto avvezzi a spettacoli tragici da far raccapriccio, inorridirono come alla scena della flagellazione alla colonna — ch'è la 3.ª dell'A. V — quale il Pona la imaginò): ma l'audacia del Nostro non giunse però ad esporre sul palco il suplizio finale del Redentore: chè Orazio — egli dice nel *Dialogo* cit., c. 39

— ha saggiamente ammonito: *Nec pueros coram populo Medea trucidet!* Se c'è però una ragione per la quale la tragedia del Pona meriti d'essere ricordata nella storia del genere (oltre all'essere scritta in prosa, del che discorreremo in seguito), essa è questa: che l'autore volle renderla, coi soccorsi dello stile, quanto più fosse possibile appassionata. « Veramente » — osserva Areteo, nel *Dialogo* (c. 34) — « egli s'è tutto trasformato negli affetti delle persone che introduce: e perciò è riuscito così patetico, et ha volto gli animi degli ascoltanti a suo senno ». Così pareva ad Areteo, cioè al Pona medesimo: mentre così sarebbe difficile che paresse oggi a chiunque; ma a nessuno però oggi sfuggirebbe lo studio messo dal Pona nell'accolorare i discorsi, secondo una tendenza molto diffusa nella letteratura drammatica del suo tempo. Ad ottenere l'effetto desiderato non bastava però trasformare le pagine in selve di punti esclamativi: nondimeno di cotesta tendenza alla concitazione e all'enfasi, diffusa sì, ma meglio manifesta in lui che in altri, si tenga conto, perchè (malgrado Seneca) negli autori più fedeli alla tradizione classica, non appare così spiccata.

G. Fr. Savaro. Più notevole per chi studia gli atteggiamenti nuovi presi dalla tragedia del seicento (e dalla sacra particolarmente), è l'*Emiddio* di Giov. Francesco Savaro, arcidiacono di Mileto. Costui pel teatro scrisse molto, e non tutte vere tragedie, nè solo tragedie sacre: ma più spesso di que' drammi, magari luttuosissimi, in tre atti, che furono battezzati *opere sceniche*. Tali: *Amore non ha legge, Anna Bolena, Druso, Maria Stuarda, Eudosia*. Tragedia invece è il *Crispo* (1662), profana, non irregolare, benchè la scena sia *mobile* (mobile, si badi, entro le mura di Roma): e tragedia anzi, pel tempo in cui fu composta, abbastanza curiosa e quasi singolare.

Il suo « Crispo ». Infatti (mi si conceda prima di venire all'*Emiddio* di dire, per incidenza, due parole del *Crispo*) il Savaro spiega in essa certe intenzioni d'analisi psicologica che furono alienissime dalla maniera dei nostri finchè non soggiacquero, poco o molto, all'influenza francese. Primo elemento drammatico infatti pel Savaro è qui il contrasto tra un dovere e una passione, che si combatte nell'animo di Fausta moglie di Costantino: la quale, prima di lottare contro la rigida virtù del figliastro, Crispo, per cui arde di impura fiamma, lotta contro la propria coscienza, che le rimprovera il peccaminoso desiderio. Fausta vorrebbe scacciarlo, poichè quel desiderio le ha dato lunghi tormenti: « Deh cedete, o

pensieri: a che, crudeli, | M'eccitate nel cor tempeste orrende: | E ne' riposi di tranquille notti, | Quando in placido oblio sopito è il mondo, | M'agitate la mente e l'alma afflitta, | Se pur meco soggiorna, e me rendete | Di funesto dolor ludibrio e gioco? | Quale infamia, quai mostri e quali Erinni | Entro al mio petto imperversando, all'ire | Han fondato l'albergo? Ah, che l'inferno | Tutto in me sento, e le sue furie armate, | E le sue fiamme, e i suoi funesti incendi | Tutto crudele entro al mio petto infuse. | Mai così fiera non gorgoglia e bolle | L'onda flagellatrice in Flegetonte, | Come l'arso mio petto, in cui più viva | Fa l'occulta sua fiamma il fiso, il grave | Desio, ch'alto m'accende, empio mi aduggia. | Oimè, qual fiamma è questa, e quale ardore | Tra le lacrime mie cresce e s'avanza? » (A. 1, sc. 3.ª). Così Fausta langue torturata dal suo colpevole amore, non ancora manifestato; così trae i giorni sospirosi e inerti, incurante di tutto, e assorta sempre nel pensiero che la strugge e la soggioga; poich'essa sente ch'è vano lottare: « Troppo è profano il foco, ond'io tutt'ardo, | Ma di nume invincibile, possente | L'alto poter, la tirannia lo scusa ». Dio mi guardi dall'istituir confronti e dall'indicare corrispondenze: noto solo che cotesto *Crispo* nostro venne al mondo giusto quindici anni innanzi la *Fedra* del Racine.

Mentre Fausta è più vaneggiante e languente che mai, Crispo giunge nelle sue stanze. Egli, s'accorge del gran turbamento a cui la matrigna è in preda, e la interroga. Essa risponde ch'è profondamente infelice, ed egli promette di consolarla, purchè a lui si confidi: « E quale | È il grave mal che vi tormenta? » — « Amore », dice Fausta; e non amore di Costantino, come il buon Crispo, a prima giunta, crede, ma amor d'uno che a Costantino somiglia.... « Augusto amai, nè scema ancora | L'amor suo nel mio petto o tempo o sorte, | Se non se quanto un fier destin mi tragge | Con forza ignota ad adorare un volto | In cui, fatta a' miei danni, a mio tormento, | Più dell'usato industriosa e grande | Natura, con amor vivo dipinse | Di Costantin la riverita imago. | In te, Crispo, risplende il padre istesso, | Ma con pregio maggior. Egli già stanco | Sotto il peso degli anni, omai deposto | Ha gli spirti vivaci, e in lento moto | Le già languide membra il sangue avviva. | In te l'età fiorisce... | Hor che la stella mia perversa e dura | Vuol che tanta onestà vinta soggiaccia | Ad un fatale amore, ecco, sicura | Già di morire, a te soccorso io chieggio. | Sia questo giorno ad infelice amante | O di vita o di duol termine estremo. | Pietà, Crispo,

pietà ». Il dabben giovane trasalisce (« Cielo, che ascolto! »), e invitando Fausta, che gli si è gettata a piedi, a desistere dai sacrileghi scongiuri, le toglie ogni speranza: « Sorgete Augusta...., | Augusta, al vostro foco, al vostro ardore | Non è l'alma d'un Crispo atto alimento »; perchè, oltre all'essere buon figlio di Costantino, egli (come l'Ippolito del Racine è innamorato d'Aricia) è anche fedele amante di Beronice « principessa di Pannonia prigioniera a Roma », quantunque costei non gli sia punto grata e gli preferisca un Flavio, che a torto è pien di gelosia.

La tragedia ha fine luttuoso: muore Fausta e muore pur Crispo; il quale, accusato dalla matrigna di tentato incesto, è condannato a morte da Costantino. Quando però la fatale sentenza è già pronunciata, l'imperatore acquista certezza dell'innocenza del figlio. Spicca bensì subito un messo per sospendere il supplizio, ma troppo tardi: e Crispo, a cui il carnefice non era riuscito in tre colpi a spiccare il capo dal busto (più di tre colpi la legge non permetteva al carnefice di vibrare, e al terzo anche questa volta il carnefice aveva dovuto arrestarsi), viene trasportato sulla scena in condizioni assai critiche, ma in grado ancora (chi il crederebbe?) di rivolgere dei teneri addii al padre e a Beronice, sotto gli occhi della quale pietosamente egli spira.

L'« Emiddio », Come si potè rimediare al difetto dei soggetti sacri.

Men *regolare,* ma non meno patetica tragedia del *Crispo,* e piena di maggior movimento scenico è l'*Emiddio* (1666), a cui il dottore Francesco Ferrati premise un discorso, ove giustifica l'autore (e quante volte cotesta giustificazione in un modo o nell'altro fu ripetuta!) d'aver trasgredito al canone aristotelico che escludeva i santi e i martiri cristiani dal numero degli adatti e legittimi protagonisti tragici. Perchè i casi del protagonista eccitino in noi pietà e timore — dicevasi dagli ortodossi — bisogna che il protagonista soggiaccia involontariamente al mutamento di fortuna che lo porta dalla felicità alla miseria; e ciò non accade ove trattisi di un santo o di un martire, che va incontro deliberatamente alla morte e la sfida e la cerca, per servire alla fede. Se costui vuol morire, e nel morire trova la felicità suprema, il maggior premio a cui aspiri: se la morte gli è festa e trionfo, come potremo dolerci del suo martirio? Per ciò non a torto — diceva il Ferrati — i soggetti cristiani si ritengono impropri a raggiungere il fine d'ogni buona tragedia, ch'è di pietosamente commuovere e d'interessare: ma il Savaro aveva con savio consiglio rimediato all'intrinseco difetto dell'argomento da lui preso a trattare, intro-

ducendovi quegli « affetti amorosi, che graziose soglion rendere le tragedie, al parere del Falereo ».

Gli amori nelle tragedie sacre.

Non al parere del vecchio Falereo soltanto: bensì piuttosto al parere quasi universale del secolo in cui il Ferrati ed il Savaro vissero. Gli amori, che avevano invaso le scene profane, si stesero assai presto a conquistare anche le sacre; e in Italia forse prima che in Francia. L'Hauvette ha richiamato, son già alcuni anni, l'attenzione degli studiosi sul *Poliette* e la *Teodora* di Girolamo Bartolomei (uno de' più fecondi tragediatori nostri del seicento, ed uno de' più languidi insieme), che precedettero il *Polyeucte* e la *Théodore vierge et martyre* del Corneille; e il Canevazzi ha, più di recente, richiamata un'altra *Teodora* nostra (La *Teodora d'Alessandria*, tragedia spirituale di Agostino Faustini ferrarese, 1643) anteriore a quella di cui il Bortolomei fu tanto poco contento che la soppresse nella edizione delle sue tragedie fatta nel 1665, e comparabile, per le stesse ragioni per cui si ricordò quella del Bartolomei, a quella del Corneille.

Il Savaro, a render « grazioso », cioè grato al gusto del pubblico d'allora, l'*Emiddio*, non s'accontentò d'un po' d'amore, ma vi stese dentro un dei più complicati, se non de' più nuovi, intrighi amorosi che si fosser veduti in tragedia. In due parole, si tratta di questo: che Polisia, figlia di Polinnio, prefetto imperiale ad Ascoli, è amata contemporaneamente da due cavalieri ascolani, Teodoro e Costante, del pari prodi, ardenti, gelosi e sventurati. Sventurati, perchè Polisia non vuole saperne nè dell'uno nè dell'altro, innamorata com'è, di un terzo, che non vuole, nè potrebbe consolarla. Infatti Polisia ama, senza saperlo una donna travestita da uomo: una nobile donzella romana, di nome Flavia, la quale — innamorata anch'essa — sotto mentite spoglie va cercando pel mondo Emiddio, il santo; e quando lo ritrova finalmente, sgombra dall'anima per incanto i profani desiderî in cui era sino allora vissuta, e dal venerando aspetto dell'amato rimane purificata e santificata anch'essa.

Flavia infatti s'imbatte in Emiddio addormentato nella grotta dov'egli s'è ritratto a far vita di romito. Benchè l'abito e i lunghi digiuni l'abbian reso quasi irriconoscibile, essa ravvisa tosto (A. III, sc. 15.ª) le adorate sembianze; e vorrebbe, cupida, gettarsi su di lui e saziarsi di baci: ma la ritiene un improvviso senso di riverenza, quasi un terrore di sacrilegio. Da quel momento (e così Emiddio non ha più da opporre alle seduzioni

e alle tentazioni di Flavia la sua « cristiana costanza ») essa si converte, mutando i terreni ardori, di cui aveva sentito il lungo tormento, nelle pure estasi di un affetto tutto spirituale. Poichè essa amerà ancora Emiddio: ma altrimenti, come dice, p. es., nella sc. 15.ª dell'A. IV: « L'amo, e se lece | Mortal cosa adorar, anco l'adoro. | Ma come autor di mia salute, a cui | Devo non sol della terrena vita, | Ma de l'eterna il dono ».

Segni d'altra arte

L'arruffatissima matassa di cotesta tragedia, richiederebbe ad essere esposta, un troppo lungo discorso; e l'opera ha cosi scarso valore artistico, che rincresce spendervi intorno pagine su pagine; però il valore storico dell'*Emiddio* (che può essere considerato come tipo d'una non iscarsa famiglia d'opere congeneri e come esempio assai significante di certi avviamenti presi dalla tragedia nostra nella seconda metà del seicento) è ragguardevole. Non abbiamo più qui i prolissi, e pur scarni, monotoni atti costituiti di poche scene; qualche atto dell'*Emiddio* — che pure nel complesso è assai men lungo di molte delle tragedie in questo e nel precedente capitolo menzionate — tocca le venti scene; e parecchie di coteste scene non constano soltanto di vuoto dialogo, di racconto e di lamento, ma sono ricche d'azione. Ingenui e triviali, pure gli effetti non mancano; l'autore ne va studiosamente in cerca; e ciascuno s'avvede che il suo modo di concepire, di costruire il dramma — anche pei frequenti cambiamenti di scena a vista, a cui ricorre senza scrupolo — esce dalla maniera solita degli Italiani. La stessa cosa si fa manifesta a chi consideri la tessitura del dialogo, che procede rapido, spezzato, accalorato, enfatico magari, ma più vivo e vario di quanto usassero farlo i più ortodossi seguaci della tradizione pseudo-classica.

Altri esempi di rinnovamento. Il Thesauro e l'« Ermenegildo ».

Di cotesta maggiore indipendenza dalla tradizione, che si risolve spesso in insolite stranezze o in nuove goffaggini, ma che produsse pure di quando in quando un'insolita varietà, vivacità e teatralità, specie nelle tragedie sacre, troviamo esempi anche in autori di non audace ingegno, come il conte Emanuele Thesauro. Oltre alle sue tragedie altrove già ricordate, ne abbiamo un'altra, che composta da lui « negli anni giovanili » in latino, e già « rappresentata a Milano con sommi applausi dal fior di quella nobilissima Accademia », fu poi, nel '59, dall'autore messa in versi italiani: e di cotesta tragedia, l'*Ermenegildo*, conviene ora dire qualche cosa.

Lo stampatore (o, probabilmente, per bocca di esso, il

Thesauro) osservava che quando cotesto *Ermenegildo* era stato composto, il soggetto, che poi invogliò pure parecchi altri, era ancor vergine. E il soggetto (che, tra parentesi, non è poi sostanzialmente dissimile dalle altre storie di martiri cristiani, che per la fede dànno la vita) è lo stesso trattato con altr'arte dal p. Pallavicino, nella tragedia di cui abbiamo fatto cenno. Ermenegildo, figliuolo di Leovigildo re dei Goti, per non essere costretto ad abiurare la fede cattolica e ad abbracciare l'arianesimo, ha dovuto fuggire dalla Spagna e ricoverarsi presso il suocero, Tiberio il greco, imperatore d'Oriente. Stretto dall'armi imperiali, e disposto anche a larghezza dalla sua mite natura e dall'affetto paterno, Leovigildo sarebbe pronto ad accogliere il figlio, lasciandogli libertà di culto; ma non sa decidersi, per non urtare il sentimento religioso dei Goti « Fomentato dal zel della Regina, | Santa donna, nel ver, ma ardente e fera | Più che a donna convenga, e aspra nemica | Del cattolico nome ». Però, d'altra parte, Leovigildo è stanco della guerra ch'egli combatte mal volentieri; e va cercando modo di riconciliarsi col figlio, senza violar la coscienza di questo, e senza provocare gli sdegni del popolo e della regina. Primo a sapere che Ermenegildo sta per tornare è Recaredo, suo fratello cadetto: il quale, poichè perde così la speranza del trono, s'abbandona ad un accesso di disperazione e sta per trafiggersi colla propria spada, quando sopraggiunge la Regina matrigna d'entrambi i fratelli, ma affezionata a Recaredo come madre, per zelo religioso e per odio verso Ermenegildo (A. II, sc. 1.ª). I suoi sdegni e furori contro il marito, contro il Senato e il Console, contro il sacerdote ariano Cherinto, che hanno ceduto alle imposizioni dell'imperatore greco ed hanno concesso ad Ermenegildo il ritorno (a patto però ch'egli serbasse per sè solo la propria fede e s'astenesse dal propagarla) non conoscono più freno quand'essa s'accerta che la notizia datale da Recaredo è proprio vera; e nel torbido animo di lei l'odio verso il figliastro cattolico s'afforza e s'appresta ad operare implacabile.

Così torna Ermenegildo (A. II, sc. 5.ª), accolto a gran festa dal padre (sc. 7.ª); ma torna in una Corte infida, a lui nemica. L'atto comincia con una curiosa scena tra il sacerdote Cherinto e Panfago suo antico servo greco, che capita inaspettato in Ispagna: un mariuolo astuto, del quale, ne' tristi momenti che per lui volgono, Cherinto pensa di giovarsi.

Il dialogo che s'impegna tra l'ex-padrone e l'ex-servo,

tutto pieno di motti e di doppi sensi furbeschi, è una di quelle scene buffonesche, di cui nelle più irregolari forme della drammatica sacra del seicento non sono rari gli esempi, e che sono invece abbastanza rare ne' componimenti che solennemente s'intitolano tragedie. L'*opera sacra*, p. es., di fra Nicola Boscherini da Corinaldo, agostiniano, ch'ha per eroina S. Caterina d'Alessandria, *L'idolatria confusa ovvero l'Amazzone della fede*, incomincia con un contrasto tra Porfirio capitano delle guardie, favorito dall'imperatore Massimino, e il servo Sparecchia, dove costui, famelico sempre, sostiene contro il padrone i sacrosanti diritti del ventre: come Panfago sostiene di fronte a Cherinto che il rubar con destrezza non fa nessuna vergogna. Ma un'*opera sacra* consentiva ben maggiore libertà che non una vera tragedia: e il trovare qualche scena burlesca in un componimento che conserva il classico titolo solenne, è cosa ben altrimenti notevole.

Cherinto non è uomo da scandolezzarsi delle mariuolerie di Panfago: la sua famigliarità con costui, le sue parole e i suoi atti nelle scene seguenti ci svelano la sua guasta natura. Egli, che ha stoffa più d'avventuriere che di sacerdote, è uno scettico a cui l'esperienza del mondo ha tolto ogni fede e ogni scrupolo. « Chi più invecchia » — dirà (A. III, sc. 2.ª) — « men crede. | Io vidi il tempo, | Che chi m'avesse posto un braccio al collo | Con un finto ghignetto a bocca dolce, | L'arei creduto un Pilade, un Oreste, | O alcun più fido capo. | Or nulla credo | Se non che non si dee creder più nulla ». Egli sa che la Regina è furente contro di lui perchè nel *Gran consiglio* non s'è opposto al richiamo d'Ermenegildo: egli sa ch'essa lo vuol morto, o, almeno, bandito dalla Corte: e perciò s'aguzza il cervello onde trovar modo di tornarle in grazia, procurando la rovina d'Ermenegildo. Ecco: se Recaredo fingesse di volersi convertire al cattolicismo, e ne persuadesse il fratello, e da costui ricevesse conforto alla conversione, e poi si potesse accusare Ermenegildo d'essere venuto meno al patto giurato di tenere per sè la propria religione, senza cercar d'indurre altri ad abbracciarla, che bel colpo!

Cherinto non dura troppa fatica a persuadere Recaredo di prestarsi al brutto gioco (A. III, sc. 1.ª): e Recaredo lo tenta subito, mentre Cherinto e Panfago si nascondono per spiare come il tristo gioco riesca. Riesce a meraviglia; chè il buon Ermenegildo, persuaso e intenerito dalle bugiarde parole del

fratello, s'induce a donargli due reliquie, che l'altro gli chiede unicamente per potersene poi servire come di prova sufficiente a convincerlo di reità e a farlo condannare quale spergiuro.

Accecato dall'ambizione delusa, Recaredo non esita dunque un momento ad eseguire l'indegna frode suggeritagli; ma poco appresso ne sente rimorso. Lo ritroviamo in una selva; ove, più che alla caccia, pensa al fratello tradito, e così ne parla ad uno dei cacciatori che l'accompagnano: « Oh Casimiro! | Gli è ver ch'io l'odio quanto odiar si puote | Chi mi ruba l'onor, la vita, il regno: | Ma quel suo parlar dolce e quel soave | Tenerissimo amor con cui m'ha offerto | Il suo amore, il suo regno e la sua vita, | In me han destato amore, ed or l'amore, | Cresciuto al par dell'odio, a Marte eguale, | Contro l'odio duella in questo petto ». (A. IV, sc. 1.ª). La situazione, che poteva riuscire molto drammatica, è naturalmente sciupata ed esaurita dal Thesauro in giochi d'antitesi e di concetti lambiccati. Recaredo ne sciorina di molti, e poi si decide — potendo più in lui il desiderio di regnare che il nuovo affetto ispiratogli dal fratello — a consegnare a Casimiro le reliquie carpite fraudolentemente, perchè le porti a Cherinto, il quale ne farà l'uso convenuto.

Il re Leovigildo non vuol credere che Ermenegildo abbia rotto il patto giurato; sospetta d'una cabala ordita a' suoi danni; giura di punire i rei che la ordirono, se li scopre; ma intanto, poichè l'accusa è concreta, e sonvi testimoni e prove materiali del delitto (le reliquie), egli non può esimersi del rimettere Ermenegildo al giudizio di un supremo tribunale, innanzi al quale l'innocente principe non vorrebbe comparire. Ma il giudizio segue in forma solenne (A. IV, sc. 10.ª); e Panfago — uno dei testimoni accusatori — poichè dinnanzi all'innocente non ha cuore di sostenere ch'egli abbia davvero istigato il fratello ad abbracciare la fede cattolica — vien messo alla tortura sotto gli occhi del pubblico (A. IV, sc. 11.ª). La fune gli fa ripetere ciò che in coscienza non avrebbe voluto, e l'infelice Ermenegildo è così condannato. Pur dopo la condanna il re non è convinto che il suo primogenito sia colpevole; e malgrado gli eccitamenti della regina, cede a consigli di pietà, di perdono. Ma la regina, che non s'acqueta ad attendere dall'incerto marito il supplizio d'Ermenegildo, solleva la plebe e la guida ad assalire la torre ove il principe condannato è rinchiuso, per far di lui

sommaria giustizia. Leogivildo accorre e giunge appena in tempo d'impedire quest'eccesso (A. IV. sc. 15.ª).

Così re e regina si trovano a fronte dinnanzi alla prigione d'Ermenegildo. Da una parte la plebe ariana che, aizzata dalla regina, vuole la morte dell'ostinato cattolico, del fedifrago convinto; dall'altra il re impotente a calmare gli animi eccitati e a salvare il figlio, se non persuadendolo ad abiurare il cattolicismo e ad abbracciare l'arianesimo. Vano tentativo; Ermenegildo — tratto fuori dal carcere — si dichiara pronto a sfidare mille morti prima di rinnegare la propria fede (sc. 3.ª); e suo padre benchè a malincuore, deve perciò consegnarlo al carnefice. Il martire va incontro al supplizio come ad una festa (sc. 5.ª): ma non appena egli s'è avviato al patibolo, ecco irrompere sulla scena Recaredo (sc. 6.ª), il quale ha questa volta sentito più forte la voce del rimorso, e vuole ad ogni costo impedire il delitto di cui fu strumento. Ma troppo tardi egli confessa la propria frode (sc. 8.ª) e dimostra l'innocenza d'Ermenegildo; l'anima del martire è già salita al cielo, e *dall'alto, in gloria* (secondo un uso frequente nel teatro sacro del seicento) essa invita il popolo a letizia, ed annunzia che il sangue sparso era necessario per propagare la vera fede nella Spagna.

Nell'insieme l'*Ermenegildo* del Tesauro è una delle migliori tragedie italiane del sec. XVII: il che non significa punto che sia un capolavoro: tutt'altro! Innegabilmente, v'ha in essa qualche cosa di ciò che più spesso manca nel nostro teatro tragico; un po' di vita e un po' di movimento. La regina fanatica e audace; il re irresoluto e ondeggiante tra la pietà paterna e la ragion di stato; Recaredo più ambizioso che tristo, Cherinto astuto, scettico e vile, non sono sempre fantocci parlanti e semoventi. Non sono nemmeno caratteri profondamente studiati e genialmente interpretati, scolpiti; ma non sono neppur figure del tutto insignificanti e noiosi sciorinatori di discorsi e di sentenze. Operano anche, a seconda dei loro diversi caratteri; e una parte notevole dell'azione si svolge sotto i nostri occhi; lenta talora, tal'altra rapida e varia; e dalla intensità e varietà dell'azione il dramma acquista quell'interesse che manca affatto a tante e tante *più regolari* nostre tragedie.

L'irregolarità sul teatro profano. Il « Cromuele » del Graziani.

La *irregolarità,* maggiore o minore, o, per meglio dire, la maggior larghezza di disegno, la maggior libertà di movenze, d'intonazioni e di mezzi adoperati a produrre gli effetti, che si avverte nel nostro teatro tragico del seicento deviante dal ti-

mido e freddo classicismo del secolo XVI. non appaiono soltanto nelle tragedie d'argomento sacro, ma, — benchè più di rado — anche in quelle di soggetto profano. E può bastare a darne esempio significativo il poco noto *Cromuele* di Girolamo Graziani, un dei meno scadenti *epigoni* del Tasso, e il più singolare autor tragico del suo tempo.

Niente di singolare però nel fatto che il Graziani abbia pescato il soggetto della sua tragedia nella storia moderna inglese (abbiamo più addietro ricordato l'*Anna Bolena* e la *Maria Stuarda* del Savaro; e di *Marie Stuarde* del medesimo tempo ci si offerse già occasione di ricordarne per incidenza altre parecchie): ma l'ardimento suo appare considerevole quando si ponga mente all'organismo, alla struttura della tragedia, che l'ingegnoso marchigiano (il Graziani nacque infatti a Pergola, presso Urbino, nel 1604), naturalizzato modenese, dedicava nel 1671 a Luigi XIV. Intenti del Graziani.

Che cosa abbia pensato il Re Sole delle licenze a cui abbandonavasi il suo pensionato italiano, mentre in Francia l'arte tragica aveva finito di disciplinarsi e di comporsi, grazie alla docilità non spontanea del Corneille e alla più spontanea docilità del Racine, nelle strettoie di tutte le unità, di tutte le *bienséances*, di tutte le minuzie precettistiche che si bandivano in nome del buon gusto e della decenza tragica, io non so; ma se appena avesse letta la prefazione al *Cromuele,* il meno che potesse pensare sarebbe stato certo la convenienza di sospender tosto la pensione a un eretico degno di tutte le scomuniche dell'Accademia mazzariniana.

La prefazione è dello *Stampatore;* ma nessun dubbio che per bocca di lui parli l'autore, il quale annunzia subito nel *Cromuele* « una tragedia di nuova moda », sia per l'argomento sia per le « condizioni di essa in ordine ai precetti d'Aristotile »: precetti questi non necessari ad osservarsi sempre da chi vuol fare opera bella. Di che precetti aristotelici s'erano curati l'Ariosto, il Tassoni, il Guarini? Eppure il *Furioso*, la *Secchia* e il *Pastor fido* erano tre cose stupende! Orbene, come s'eran fatti poemi e pastorali che non si reggono mercè le dande dello Stagirita, così era lecito tentare anche una tragedia di forma ignota al filosofo. Il quale era stato poco savio prescrivendo tra l'altro che la tragedia abbia ad esser sempre *imitazione dei migliori*. Non la *bontà delle persone imitate,* ma la *bontà dell'imitazione* è ciò che conta in arte; e s'anche questo e gli

altri precetti d'Aristotele avessero un fondamento di ragione. le regole non debbono riguardarsi « come catene che gl'ingegni leghino ». « Aria nuova » l'autore aveva voluto spirare nella sua tragedia; ed aveva « sperato che quest' aria nuova fosse per riuscire bene, e che la varietà delle materie gioconde ed amorose avesse da rendere più grati gli avvenimenti patetici e lugubri..., in quel modo che i pittori fanno comparire e spiccar meglio la luce colle ombre ».

Le « materie amorose » in tragedia, a seicento tanto inoltrato, erano tutt'altro che « aria nuova », benchè gli amori del *Cromuele* non siano della specie più comune: più forte il soffio d' « aria nuova » invece nelle « materie gioconde ». cioè negli elementi comici frammisti ai tragici: e in tutto il complesso. nella struttura, nell'organismo del dramma. Ch'è lunghissimo. complicatissimo e difficilissimo a riassumersi in breve. Mi ci proverò tuttavia. perchè l'opera pochissimo nota — com' ho detto — anzi affatto dimenticata. merita d'essere conosciuta.

L'azione del « Cromuele ». Siamo in riva al Tamigi, alla cui foce Anna Hide, figlia d'Edoardo, « che fu poi cancelliere d'Inghilterra ». ha raccolto un sedicente naufrago olandese, un giovane che si fa chiamare Enrico, mentre non è poi altri che la regina Enrichetta. moglie di Carlo I, venuta sotto mentite spoglie a tentar di salvare il marito. prigioniero di Cromwell. Costui, benchè vincitore. non ha l'animo tranquillo. Egli teme che il partito del re risollevi la testa, e che qualche « improvviso accidente | Spiri di nuovi moti aura importuna ». Un suo seguace, Lamberto. procura di dissipare que' timori (trascrivo alquante delle sue parole. perchè il lettore s'avveda subito, dal suono dei versi almeno, che il Graziani non è da confondere coi tanti sciatti o goffi verseggiatori di tragedie che annoiarono l'Italia). osservandogli: « Ma qual di miglior sorte | Lusinghiera speranza aver potranno | Questi battuti, abbandonati e spersi | Dal partito real miseri avanzi? | Son caduti i più forti, | Son fuggiti i più cauti; | Restano sol quei che, negletti e oscuri. | Sperano essere ignoti | | A la tua vigilanza, al lor castigo. | E tu che li spezzasti e li vincesti | Quando sì numerosi | Seguiano il re che gli animava in guerra. | Ora li temerai che son dispersi? | Or che sono del re. tuo prigioniere. | Le fortune abbattute e le speranze? »... Lamberto consiglia non solo indifferenza a' pericoli. più immaginari che reali. ma clemenza altresì: la vita del re può essere risparmiata; egli non può più nuocere. ed è inutile farlo morire.

Al che Cromwell oppone un aperto diniego; e poi nel monologo seguente (A. I. sc. 3.ª) scopre i suoi più riposti pensieri, che lo rivelano un'anima astuta, profonda e procellosa. Egli ha fermo ormai in mente il supplizio di Carlo, e tutto lascia credere che nessuna volontà prevarrà sulla sua: nemmeno quella della moglie Elisabetta, la quale (A. I. sc. 4.ª) sottentra a Lamberto nel raccomandargli la clemenza. Cromwell le ha detto che il sangue di Carlo è necessario ad assicurare la pace; ed essa a ribattergli che il sangue vuol sangue, come provavano esempi recenti. Un altro autore tragico avrebbe colta l'occasione di sciorinare per bocca d'Elisabetta la più recondita erudizione, desunta dalle storie classiche, sacre e orientali; il Graziani (anche in ciò nuovo) fa che Elisabetta ricorra alla storia contemporanea: « Or gira il guardo | A la Francia vicina ed a l'Olanda. | | Colà vedrai che più feroci usciro | I marziali incendi | Dal cenere fatale | De i fratelli di Guisa insieme estinti; | Qui scorgerai che d'Agamonte e d' Horno | Furo i capi recisi orride fonti | Da cui più gravi ognora e più funesti | Sgorgar d'armi, sanguigne ampì torrenti ».,.

Ma perchè la moglie di Cromwell s'affanna tanto pel destino del re? L'apprendiamo poi subito nel colloquio ch'essa ha con Orinda, « dama vedova, *sua* confidente »: Elisabetta è amante — ahimè, non corrisposta — di Carlo; essa potrebbe vendicarsi della lunga indifferenza, abbandonandolo alla sorte che gli sovrasta, ma prevale in lei l'amore; e con l'aiuto di Orinda vorrebbe trovar modo di salvarlo.

Nel II atto (sc. 1.ª) il finto Enrico — cioè la regina Enrichetta — temendo le spie e le insidie di Cromwell, nelle cui mani dubita di dover presto cadere, vorrebbe uccidersi. Edoardo la trattiene; ma essa diffida anche di lui, che, pur protestandosi ligio al suo re, vive intanto sicuro e gode il favore di Cromwell. Edoardo respinge gl'ingiusti sospetti e, con dignità, procura di dissiparli: « Son qui » — egli dice — « perchè del re precipitaro | Le fortune, e non è chi le sostenga; | Son sicuro sol quando or non m' osserva | A maggior cose il fier tiranno intento; | Son lieto, non di cuor ma di sembiante, | Perchè o perire o simular conviene; | Vivo, perchè il desio mi tiene in vita | Di veder l'ingiustizia un dì punita ». A meglio rassicurar la regina, Edoardo chiama in soccorso la figlia Anna, la quale poi propone uno stratagemma ingegnoso per procurare intanto alla fedele consorte il modo di rivedere il marito pri-

gioniero e di concertare con lui l'evasione. Anna è amica d'Orinda; Orinda è madre d'Arturo, governatore della Torre di Londra: se, per mezzo d'Orinda, Arturo prendesse al proprio servizio il finto Enrico..., che bella idea!... E intanto — mentre Cromwell, sempre più risoluto a volere la morte di Carlo, ma con le forme di una legale condanna, di cui il Parlamento deve portare la responsabilità, ordina che intorno al re prigioniero si raddoppi la vigilanza — gl'intrighi donneschi minacciavano di guastargli i suoi profondi disegni politici.

Infatti Orinda che già ha introdotto al servizio d'Arturo, oltre il finto Enrico, anche un certo giovane Edmondo, ha, si può dire, quasi in sua mano le chiavi del carcere, e le mette a disposizione d'Elisabetta, perchè se ne valga a ristoro delle proprie pene amorose. Vuol costei che Carlo la consoli? Ebbene, vada a trovarlo in carcere; Enrico ed Edmondo gliene apriranno la porta. Elisabetta esita; ma Orinda non capisce i suoi timori e i suoi pudori: « Confessi essere amante, e poi ti sdegni | Di obbedire ad amor? Questo è un affetto | Che domina su gli altri, e vuol che ceda | Ogni rispetto al suo temuto impero. | Si obbedisca, si supplichi e si serva; | Riflessi di modestia e di decoro, | Vantaggi di fortuna e di natali | I lor sensi e il lor pregio abbiano altrove; | O non li cura, o non li vede amore » — Ma se Carlo perseverasse nella sua superba indifferenza d'un tempo?... Eh! — risponde Orinda — « Diversi effetti | Promette a tuo favor tempo diverso. | Egli allora il signore, e tu l'ancella; | Tu suddita, egli re: cangiato ha il volto | Lo stato delle cose; oggi tu imperi | Mentre di Cromuel reggi gli affetti. | Carlo, vinto non sol, ma prigioniero, | Sta vicino alla morte, anzi pendente | Da un cenno sol ha di sua vita il filo... | Con qual cor, con qual senso ardirà Carlo | Rifiutar quell'amor da cui può solo | Con la vita sperar la libertade? » (A. II, sc. 4.ª).

Elisabetta, dispostissima a lasciarsi convincere, accondiscende a tentar quella prova; e Orinda si mette subito all'opera per agevolarle l'accesso alla prigione del re. Ma prima la libertina matura signora rimane un momento a parlar con sè stessa; e basterebbe qualche battuta di cotesto soliloquio per dimostrarla non fatta della solita pasta di cui son fatti su per giù i *confidenti*. Sentitela: « Tu scherzi con a morte; avverti, Orinda: | Cromuel non perdona. | È ver: ma è vero ancor che di natura | È troppo duro il raffrenar gl'istinti | Da cui l'abito

fassi e per cui resta | Difficile il cangiarsi... Avvezza | A languir per amor » (è assai matura, eppure, in questo stesso soliloquio, si dichiara innamorata di quel giovanotto Edmondo, da lei messo al servizio d'Arturo), « non so nè posso | Non compatir chi per amor languisce ». Quindi Orinda spiega ad Enrico e ad Edmondo ciò ch'essi dovranno fare per servirla: a una cert'ora la guardia della prigione del re sarà a loro due soli affidata; aprano la porta, e vi lascino entrare Elisabetta...

Gli stupori e l'angoscia del finto Enrico a tale discorso, espressi a *parte* durante tutta la sc. 6.ª, prorompono appassionatamente nella 7.ª, quando Enrichetta rimane sola con Edmondo: « Precipitai dal trono: | Vidi usurpato il mio real diadema: | Vidi spinta in esiglio | Parte di me, parte restar captiva | Col prigionier marito: e fin co' figli | In parte fuggitivi e in parte presi | Tormentar le mie viscere divise. | Tutto, Edmondo, soffersi: | Ma che adesso la cruda ancor non sazia | De i ceppi maritali, | De l'usurpato regno, | De i figli fuggitivi, | Alfin del mio signor toglermi il core, | Per darlo in preda ad un'impudica, tenti, | Quest'è bene il maggior de' miei tormenti ». Pure, quantunque la dura prova ripugni al suo cuore di moglie gelosa, essa promette di non impedire il disegno d'Orinda, poichè Edmondo le fa balenar la speranza che da quell'avventura possa dipendere, con la salvezza di Carlo, il trionfo della buona causa, e che la dura prova possa fornire occasione di « schernir con innocente inganno | La mezzana, l'adultera e il tiranno ».

Intanto la condanna di Carlo è pronunciata; egli non lo sa ancora, ma lo sa già Arturo; il quale però, più che della condanna del re, si mostra preoccupato dai propri pensieri amorosi; poichè, innamoratissimo anch'egli, ha sempre presente l'immagine d' « Anna, che vanta | Le delizie d'aprile, i rai del sole | Ne le guance fiorite e ne' begli occhi » (A. III sc. 1ª). Cambia intanto la scena, ed ecco Carlo custodito da Enrico e da Edmondo. Il re, che non riconosce la moglie, parla intanto di lei con tenerezza che la commuove e la trarrebbe a scoprirsigli, se Edmondo non la trattenesse, e non sopraggiungessero tosto Elisabetta (velata) ed Orinda (sc. 3ª). Costei annunzia a Carlo che, purchè ei voglia, senza rischio e fatica, può divenire libero, essendoci chi desidera e può salvarlo; e, ciò dicendo, alza il velo che copriva la faccia d'Elisabetta; guardi: la salvatrice è pronta, è presente! Ma Carlo non se ne rallegra: « Veggo,

pur troppo e riconosco: oh fiero | Tenor della mia sorte! Ancor mi cerchi | Di un'oscura prigion nel cieco fondo | Per accrescermi pene? | E tu qui forse a trionfar venisti | De le miserie mie? vuoi più vicine | Mirar le mie catene? e non t'appaghi | Di ascoltare il mio mal se non lo vedi? ». Elisabetta risponde con una franchezza da dissipare ogni dubbio: « Amor, non odio, a te mi spinse; amore | Che nodrito fra l'ire e fra i dispregi. | Mi costringe adorar chi non mi cura. | E procurar salute a chi mi uccide. | Signore. io t'amo. e so che del mio seno | Non ti è ignoto l'incendio: apreser gli occhi | I secreti del cuor; tu ravvisasti | In fronte il mio desio. ma lo sdegnasti. | E pur, benchè sprezzata, ancor fedele | Fo passare il mio amor sopra le leggi | Del consorte e dei figli... | Vedi tu se d'amore, o pur di sdegno, | Sien questi effetti: espongo a dura sorte | Figli, marito, dignità, me stessa: | Al viver mio lo scampo tuo prevale; | Tutto abbandono, e di te sol mi cale... | Cromuele. al sol cui nome | L'Inghilterra ubbidisce, Europa trema. | L'ira di Cromuel. che può dei regni | Più vasti e poderosi | Scuotere i fondamenti. io nulla temo: | Anzi vo' che per me senza riserva | L'ira di Cromuel compri il tuo amore. | Vuoi tu dell'amor mio segno più certo? ». Carlo — me ne dispiace per lui, che non ci fa una gran bella figura — s'appiglia al partito peggiore ch'è quello di far lo sciocco, fingendo di non capire così aperte parole: cerca di menare il can per l'aia. e a suoi sconclusionati discorsi trova in fine questa degna conclusione: « Amore è sol dell'alma | Ragionevole affetto, ond'essa cerca | Conseguir ciò che brama; or se tu credi | Che in me sia la ragion, credimi ancora | Che possiedi il mio amor, se quel che io bramo | Da te sola dipende ». Elisabetta ha tutto il diritto di dirgli che « Questi son di accademica sentenza | Vani concetti »; vuole egli, o non vuole, lasciarsi amare ed amarla? Carlo annaspa delle ciance: amarla sì, ma solo quanto il dovere consente. E dovere verso chi?.. Egli finisce coll'allegare i propri doveri di marito; al che Orinda osserva: « Questo è il nodo tenace il qual ti stringe? | Non è, credilo a me, laccio più frale: | E se v'ha pur tra i maritati alcuno | Che nol frange. più tosto | Debolezza sarà, che sua virtude » Inutile: il re non cede: e non cede neppure agli scongiuri d'Enrichetta. che nella scena seguente (4.ª) gli si scopre e lo prega d'accondiscendere alle impudiche voglie della Cromwell, e l'assolve dell'involontaria infedeltà, purchè, a qualunque costo, egli si salvi.

Intanto (la scena muta di nuovo) ecco Cromwell, pien di sospetti e d'impazienza che il supplizio di Carlo sia eseguito. Segreti messaggi l'hanno informato che la regina Enrichetta ha lasciato l'Olanda e che o è giunta o sta per giungere in Inghilterra. Morto il re, cadranno l'ultime speranze de' suoi partigiani, sarà vano ogni loro sforzo: dunque s'uccida, e presto. Ma la scaltra Elisabetta riesce a fargli sospendere ancora per poco tempo l'ordine fatale. Morto Carlo — essa dice — sarebbe impossibile metter le mani sopra Enrichetta, e anche di lei, aspettando, si riuscirà ad impadronirsi. Cromwell acconsente ed affida alla moglie l'incarico di spiare l'arrivo della regina. Edmondo e il falso Enrico, « in disparte », ascoltano questi discorsi; ed Edmondo consiglia poi alla regina di tornare presso Carlo, per disporlo, informandolo del pericolo imminente, a compiacere Elisabetta; mentre egli, Edmondo, s'incarica di tener a bada Orinda e d'indurla vieppiù a favorire la fuga del re; poichè Edmondo s'è accorto di poter molto su di lei. Nè s'inganna: la matura Orinda è infatti arcicotta del giovinetto Edmondo, a cui — offertosele l'occasione — scopre subito (sc. 8.ª) i suoi non platonici desideri. Egli finge di meravigliarsene; ma non sa — e glielo dice Orinda — che gli anni non possono nulla sul cuore, e che anzi « Primavera è d'amore età d'autunno »! Basta; da una vecchia così imbertonita s'ottien facilmente tutto ciò che si vuole, ed Orinda promette tutto ciò che Edmondo le domanda; ma, ahimè, Carlo (ce lo annunzia Enrichetta — A. IV, sc. 1.ª) è irremovibile nella sua costanza di casto Giuseppe; e per salvarlo bisogna rinunciare a servirsi d'Elisabetta, trovando altra via. L'intraprendente Edmondo la trova subito: occorre procurarsi il « segno militare », cioè la parola d'ordine data da Arturo ai soldati che custodiscono la Torre di Londra, e durante la notte trar fuori dalla Torre il re. Carpire ad Arturo la parola d'ordine, non sarà poi troppo difficile, purchè Anna voglia; ed Anna a ciò si presta, perchè essa non ama punto il carceriere di Carlo. Tutto così procede bene fino alla sc. 12.ª di quest'atto, in cui Edmondo, che ha la cattiva abitudine di *pensare ad alta voce*, credendosi solo e inascoltato, esclama: « Già veggo | Libero il re, schernita Elisabetta, | Confuso Cromuel, delusa Orinda! »... Ora costei è proprio lì a due passi, e la rabbia ch'essa esprime *a parte*, ascoltando quelle incaute parole, ci fanno subito certi che non perdonerà l'inganno: « Ah, perfido! vendetta »!

Così le sorti precipitano; Carlo lascia la testa sul palco; Edmondo è chiuso in carcere; e qui, dopo aver esortato per lettera la regina a fuggire senza indugio, la scongiura di nuovo a mettersi in salvo, dalla finestra della Torre, a cui s'affaccia prima d'avviarsi al supplizio. Ma Enrichetta non si decide a fuggire che quando Odoardo Hide (A. V, sc. 5.ª) viene a trascinarla fuori dal periglioso luogo da cui essa non saprebbe staccarsi. Intanto ecco Elisabetta ed Orinda: quella afflitta, questa esultante: vendicate entrambe: ma mentre Orinda gusta il piacere d'aver punito colla morte il temerario giovinetto che di lei aveva osato farsi gioco, Elisabetta sente che punendo con la morte l'insensibilità di Carlo, ha punito sè stessa, privandosi d'ogni speranza. Essa amava Carlo: e se Orinda le dice: « De la vita i confini amor non passa | Nè sopravvive a la speranza estinta; | E benchè talor sembra | A l'abito lugubre, | A le querele, al pianto | Che ne i regni di morte altri accompagni | Lo estinto amato soggetto, è questa un'ombra. | Che al primo lampeggiar di nuovo amore | Su il mutato pensier fugge dal core », l'appassionata donna respinge i conforti di cotesta scettica e materialistica filosofia, e risponde con un verso semplice e bello: « Tu parli col tuo cuor, ma non col mio » (sc. 6.ª).

Con questa non volgar scena in cui son poste a riscontro due diverse nature femminili; una fatta per le passioni sensuali, peccaminose, ma profonde e durevoli, l'altra fatta pei capricci del senso insaziabile e volubile, poteva per noi finire la tragedia: ma la misura delle complicazioni per un autore secentista non era ancor colma.

Infatti ecco Roberto, « servitore d'Arturo », uscir ad annunziare ch'Edmondo, prima di morire, gli si scoperse per una fanciulla e gli commise di « Far noto in Irlanda » la sua morte « Ad Aleria sua zia » che l'aveva raccolta bambina ed allevata. Aleria?... Irlanda?... E che altro disse la moribonda?... Roberto ripete tutte le parole da lei pronunciate; ed Orinda acquista così la certezza che il creduto Edmondo altri non era che una sua propria figlia, di cui da vent'anni aveva perduta ogni traccia e perfin la memoria! Orinda fugge come forsennata, e poco dopo il medesimo Roberto viene a dire ch'essa si era uccisa sul cadavere del pseudo Edmondo (sc. 10.ª). Nè qui finiscono le sorprese. « Si apre » (sc. 11.ª) « la prospettiva in mezzo alla quale si vede Cromuele, che assiso sopra una sedia dorme, e vicini in disparte sono Harissone e Lam-

berto ». Crommele dorme, ma intanto sogna e parla lamentandosi. Si sveglia, e racconta il pauroso sogno che l'ha funestato e gli atroci castighi che gli predisse l'ombra implacabile di Maria Stuarda.

A toglierlo da quell'angoscia e a rianimarlo, giunge frattanto il generale Iretone, che gli annunzia di avere ormai compiuta la sottomissione dell'Irlanda insorta per gli Stuardi, e gli reca una lettera di Aleria, sorella d'Orinda e amica d'Elisabetta, dalla quale dovrebbe apprendere « Alta ventura in veri detti espressa ». La lettera, ch'è assai lunga (piglia oltre tre pagine), l'avverte che « Quella creduta estinta, | Già scorso di più mesi è il quinto lustro, | *Sua* figlia, e come tal pianta e sepolta, | Vive ancora ». Anche Cromwell ed Elisabetta dunque avevano smarrita in Irlanda una figlia: sennonchè la loro gioia di sentirla ancor viva dopo vent'anni che la piangevan morta, è di breve durata, chè presto vengono in chiaro come quel misterioso Edmondo, in cui Orinda aveva creduto di riconoscere la propria figlia affidata ad Aleria, era invece la loro cara Delmira!.. Non imitano Orinda correndo ad uccidersi, ma spargono almeno tanti lamenti quanti potevano occorrere a chiudere convenientemente una tragedia.

La novità del « Cromuele ».

Niente di nuovo nella molteplicità di strani casi de' quali sono intessuti l'azione e l'antefatto; niente di nuovo anche, considerando l'età tarda in cui il *Cromuele* fu composto, nella violazione delle unità, e specialmente della *unità di luogo*, che meno vi è rispettata; nuovo invece il rilievo che il Graziani cercò di dare ai caratteri appassionati e complessi d'alcuni personaggi, e nuova anche, pel modo con cui la intese ed attuò, quella mescolanza, che già abbiamo incontrata prima altrove, del comico col tragico; poichè il nostro autore non volle già mescolare i due elementi, com'altri avevano fatto e facevano, lasciandoli distinti e rappresentati da personaggi diversi, ma mirò a combinarli in modo che potessero volta a volta apparire collegati da mutue dipendenze. Inoltre il comico cercato dal Graziani non è sempre grottesco, e non è mai il buffonesco con cui altri avevano contaminato la dignità del coturno.

Le forme spurie della tragedia.

Ma non intitolò tragicommedia il suo dramma: quantunque cotesto vocabolo fosse ormai usitatissimo. L'alterazione delle pure forme tragiche, o per dir meglio, l'abbandono di esse, è indicato nel seicento dalla frequenza dei componimenti designati non col nome di tragedie, ma con altri nomi, o nuovi, o poco

usati innanzi: come *dramma tragico, opera tragica, opera regia, opera tragicomica* o *tragicommedia*.

Le tragicommedie.

Tragicommedia fu vocabolo non insolito anche prima del seicento, e venne preso in vario senso: talvolta a designare un'azione tragica di lieto fine; tal'altra a designare un'azione patetica intramezzata da episodi giocosi: tal'altra ancora a designare un'azione a cui partecipassero, co' grandi, personaggi di mediocre o bassa condizione. Ma le tragicommedie del cinquecento (poichè gli autori di tragedie di lieto fine — già ci è accaduto di notarne qualche esempio — ricusarono di lasciar battezzare con tal nome l'opere loro) furono poche.

Alcune tragicommedie del cinquecento.

Se ne ricorda qualcuna molto antica, come *La Perla* (1526) di Simone Balsarino (la registra l'Allacci: io non l'ho veduta). Tragicommedia è *Il giudizio di Paride* (1566) del già ricordato Aniello Paulilli; tragicommedia è l'*Antiloco* di G. B. Leoni (Ferrara 1594), e tragicommedia, anzi *tragicommedia politica* (chi sa perchè?) il veronese Giacomo Turamini — che per il teatro scrisse varie altre cose assai meno interessanti di cotesta — intitolava l'*Apollo favorevole*, dedicato « al chiarissimo sig. Giovanni Badoaro nelle felicissime nozze della Sig. Maria Contarini » (Venezia, Ciotti, 1597). Di questo bizzarro componimento, che però appartiene proprio agli estremi anni del secolo XVI, gioverà dare qualche idea.

L'« Apollo Favorevole » del Turamini.

L'autore credeva e diceva d'aver fatto in esso cosa « nuova »; fino allora non erasi « veduto spiegarsi casi d'amore, se non volgarmente e ridicolosamente nelle commedie »; mentr'egli aveva « voluto uscir dai pastori e dai pescatori » (pare che, parlando di *commedie*, intendesse dire specialmente del dramma pastorale e del pescatorio), « si per aver avuti costoro troppo valenti compositori dei loro successi, si perchè mi pare che anco Amore, abbandonati i boschi e i fiumi, sia divenuto cittadino ».

Due secoli più tardi, per la condizione dei personaggi, non principi, non gente d'altissimo affare, ma semplici borghesi, il dramma del Turamini si sarebbe chiamato *tragedia urbana*, ma cotesta *tragedia urbana* della fine del cinquecento per altre sue parti somiglia ancora moltissimo alla tragedia vera e propria, come usavasi allora. Una divinità, Imeneo, *fa il prologo;* un *Nuncio* racconta tutto ciò che l'autore non sa o non vuole esporre per via di dialogo o mettere in azione; vi è una *Nudrice;* e vi sono anche due *Cori:* uno di *Lettori* (cioè di professori) e uno di *Donne romane;* non stabili, nè quello nè questo, ma

discretamente ingombranti, come tutti i cori delle tragedie pseudo-classiche.

Quanto alla favola, essa si scosta alquanto dalle comuni invenzioni a cui ricorsero i tragici della fine del cinquecento e del seicento; ed è questa: Un fanciullo romano, Ardeo, sui nove anni, mentre andava a scuola, ebbe occasione di vedere spesso una fanciulla di pari età, Ottavia, dimorante nella via per cui ogni giorno lo scolaretto passava; e se ne innamorò, e fu corrisposto, come comportava la tenera età de' due minuscoli amanti; cioè nacque tra Ardeo e Ottavia un'innocente amicizia tutta fanciullesca. Dopo alquanti anni Ardeo venne mandato dal padre a compiere i suoi studi ad Atene, dove contrasse intima amicizia col giovane ateniese Armonio, ch'egli, finiti gli studi, volle condur seco, tornando a Roma. Qui Ardeo, che ancor si ricordava d'Ottavia, sentì desiderio di rivederla per « salutarla e forse anche abbracciarla »; ma ormai la ragazza aveva deciso di rinunziare al mondo e d' « aggregarsi a un certo numero di vergini destinate alli servizi del tempio secreto di Diana »; e perciò essa fuggiva ogni occasione d'incontrarsi con Ardeo. Questi, smanioso di rivederla, studia ogni mezzo per venire a capo del suo desiderio, e alla fine, non stancandosi di passeggiare innanzi alle finestre della bella, un giorno vi riesce; sennonchè con lui trovavasi in quel punto anche l'amico Armonio; il quale fulmineamente e irresistibilmente s'innamora egli pure d'Ottavia; e in tal modo, così manifesto, che Ardeo subito se ne accorge. Però costui, da quell'amico generosissimo ch'egli è, non se ne sdegna; anzi procura a tutto potere che Armonio sia corrisposto da Ottavia; mentre dal canto suo Armonio, amico non meno esemplare, si vergogna di sè, si dispera d'essere costretto a parere disleale, s'accusa di mancata fede e chiede ad Ardeo di essere punito con la morte. Intanto Ottavia, che non vuol più saperne d'Ardeo, disprezza anche i sospiri d'Armonio; e questi, men filosofo dell'amico, non sapendo resistere al dolore della ripulsa, impazzisce, diventa « furioso ». Anche Ardeo però alla fine perde la flemma, e, a un certo momento, cedendo a un trasporto del dolore amoroso, di cui dianzi aveva così virilmente trionfato, tenta d'uccidersi; ma Ottavia, senza saperlo, lo salva. Un vecchio ateniese, Murzio, aio d'Armonio, afflitto per la demenza del giovane alunno, prega Apollo che glielo risani; e il Dio pietosamente accoglie la preghiera, promettendo che Armonio presto ricupererà il

senno. Frattanto nel tempio di Diana si scopre un enigma apollineo che richiedeva immediata spiegazione, con queste clausole aggiunte: che una delle sacerdotesse del tempio tratta a sorte dovesse interpretarlo; e che, se non ci riuscisse, o s'altra persona non facesse ciò per lei, la infelice sacerdotessa dovesse essere tosto sacrificata.

La sorte designa Ottavia, la quale non riesce ad interpretare l'enigma, e perciò deve prepararsi a morire, secondo che il Dio ha prescritto, se nessuno verrà a sostituirla nel difficilissimo compito d'aprire le chiuse parole dell'oracolo. Quand'ecco Ardeo, che ha saputo il pericolo in cui versa l'amata, irrompere furioso nel tempio, con grande sgomento di tutti gli astanti, e chiedere per sè il rischio dell'ardua prova. Ma il Dio l'ispira; egli scioglie l'enigma; il quale voleva dire soltanto che Armonio era fratello d'Ottavia. Armonio ricupera il senno; Ottavia non può essere insensibile alla nuova prova d'amore datale da Ardeo nè alla volontà divina, che s'è manifestata favorevole al fido amante, e gli sponsali d'Ardeo con Ottavia si compiono tra l'universale esultanza.

Ciò che più è insolito nel dramma del Turamini, oltre alla modesta condizione borghese de' personaggi, è la storia di quel sentimentale amore d'Ardeo per Ottavia, e il contrasto tra la vocazione religiosa da lei manifestata, e la costanza amorosa d'Ardeo, che infine la vince. Il resto — compresa la gara di generosità tra Ardeo ed Armonio, e i rimorsi di questo nel sentirsi divenuto suo malgrado, di amico, rivale d'Ardeo — son cose che ricorrono in più d'una tragedia; sicchè c'è da meravigliarsi come mai, astenendosi da ogni elemento intenzionalmente comico (se l'*Apollo favorevole* fa spesso ridere, ciò accade senza che l'autore lo volesse o lo sospettasse), e intessendo degli episodi appassionati e luttuosi, che non disconverrebbero alle più appassionate e luttuose tragedie di quel tempo, il Turamini intitolasse modestamente il suo dramma *tragicommedia*.

Ragioni della frequenza del titolo di tragicommedie dato a componimenti tragici.

Gli è che ormai cotesto nome suonava assai più grato che non quel di tragedia, a cui nessuno aveva tolta l'antica impopolarità. Per questo s'intitolarono *tragicommedie* diversi componimenti a cui sarebbe pur convenuto il titolo di tragedie: ma più spesso quel titolo servì, oltre che a vincere le ostinate repugnanze del pubblico per la tragedia, ad annunziare e a giustificare alcune libertà o licenze d'arte che la pura tragedia non avrebbe tollerate

Libertà o licenze diverse, consistenti in ibridismi di contenuto, in capricciosa irregolarità di tecnica, in tentativi di realismo anche plebeo, in capricci di fantasia e in abusi di spettacoli fantastici: poichè le tragicommedie del seicento si potrebbero suddividere in classi e in gruppi innumerevoli, nè costituiscono proprio un *genere*, ma piuttosto rappresentano la *varia degenerazione* della tragedia, che s'allontana or più or meno, per vie divergenti, dalle sue forme, da' suoi temi, da suoi procedimenti; e tanto più se ne allontana quanto più il seicento s'inoltra, e cresce il numero di coteste eteroclite composizioni, a dispetto dei letterati meglio pensanti, e malgrado le scomuniche di cui questi le fulminarono.

Condanna delle tragicommedie.

Di tali scomuniche basti qui ricordare quella lanciata dal dotto p. Fioretti (Udeno Nisiely), che fin dal 1627, a screditare le nuove fogge di dramma, stampava: « Tragicommedia è un mostro di poesia tanto enorme e contraffatto che i Centauri, gl'Ippogrifi, le Chimere, appetto a questo, sono parti graziosi e perfetti. Questo è un composto poetico formato a onta delle muse, e a dispregio della poesia »!

Predicò al deserto, e seguitò intanto a crescere la babelica e caotica produzione drammatica, di cui il dotto frate si scandolezzava.

Diversi tipi di tragicommedie.

I modi e gli elementi comuni scompaiono nella grande varietà dei tipi raccolti sotto un unico vocabolo; poichè *tragicommedie* furono chiamate ad es., *L'invidia carnefice di sè stessa*, del Lucchese Giuseppe Fivizzani (Bologna, 1603); *Lo sdegno amoroso*, spagnolesca tragicommedia di cappa e spada di Francesco Bracciolini, da cui più tardi il Chiari trasse la sua *Vendetta amorosa*; *Igiusti sdegni* di Rubino Orlandi (Terni, 1619); la *Rosmena* (*tragicommedia turchesca*) di Teofilo Piccigallo (Napoli, 1620); *La sferza del cortigiano*, di Bernardino Azzi (Firenze, 1620); *Le due sorelle*, di Giov. Francesco Lupi (Pisa, 1625); il *Paride* di Vincenzo Bilotta (Napoli, 1638); *La donzella fedele (tragicommedia eroica)* del romanzatore padovano Antonio Santa Croce (Venezia, 1648); *L'innocenza oppressa*, dell'aretino Giuseppe Casali (Siena 1641); *L'impudica innocente*, di Francesco Franchi (Carmagnola, 1664); *L'Ondinare, ovvero la costanza espugnata, opera regi-tragi-comica*, di Girolamo Garopoli (Roma, 1665); il *Purismondo*, di Lucio Sereni (Bologna, 1672); *La forza delle stelle, ovvero amore è déstino* (Napoli, 1693); e — per non allungare soverchiamente l'arida enumerazione

Il finto Don Luigi, ovvero l'onore diviso dall'amore (Napoli, 1693), di Giacomo Badiale. Le somiglianze di queste tra loro e con l'altre molte che, per brevità, io non ricordo, nella maggior parte dei casi sono assai scarse.

Particolarità delle tragicommedie.

Due fatti esterni però son frequentissimi e quasi costanti nella eterogenea famiglia delle tragicommedie secentesche: i titoli o non più presi dal nome del protagonista, o allungati ne' sotto-titoli esplicativi, talvolta strampalati e sesquipedali; e l'abbandono pur quasi costante del verso per la prosa.

L'uso della prosa.

Cotesto abbandono del verso, frequentissimo in tutte le *tragicommedie*, costante nei *drammi tragici*, nelle *opere regie* e nelle *opere tragiche* della seconda metà del seicento, appare anche in alcuni componimenti a cui i loro autori vollero conservato nome schietto di *tragedie*.

Questioni intorno all'uso della prosa nelle tragedie.

Se la tragedia richiedesse assolutamente il metro, o se potesse anche scriversi in prosa, era questionea antica, che la grande maggioranza dei precettisti — fino agli ultimi anni del cinquecento — aveva decisa conformemente alla pratica, cioè in favore del verso, con l'esclusione della prosa. Ma sulla fine del secolo XVI la prosa trovò chi la difendesse accesamente, e anche chi — rotto ogni scrupolo — l'adoperasse componendo tragedie. Infatti, un domenicano, il p. Giorgio Busti, compose in prosa la sua *S. Caterina vergine e martire* (Bologna, 1584) notevole anche per l'insolito numero degli atti: quattro invece dei cinque sacramentali, che dovevano, a seicento inoltrato, ridursi, nelle *opere* regie o tragiche o tragicomiche, più spesso a tre. Poi Agostino Michiele adoperò la prosa nel *Cianippo* (Bergamo, 1596) e sostenne che l'usarla era lecito e vantaggioso. Paolo Beni — precettista e controversista assai battagliero — si dihiarò del medesimo avviso, e mise tutto il suo ingegno (che non era poi grande) a stiracchiare testi, a pescar ragioni per dimostrare che la prosa in tragedia era d'uso legittimo e non vietato da più solenni maestri dell'arte.

Filippo Ghirardelli.

Lo stessa dimostrazione — quando già la prosa cominciava a prevalere decisamente nel nostro teatro sul verso — fu ritentata poi da Filippo Ghirardelli nella *Difesa dalle opposizioni fatte alla tragedia del Costantino*, là dove (p. p. 31-46) ribatte, tra l'altre « opposizioni », anche questa: non essere sostenibile come diceva il censore) « la resolutione di scriver tragedie in prosa », perchè « ciò repugna alla definizione la-

sciataci da Aristotele e prescritta per tanti secoli dal consenso di tutti i poeti Greci, Latini e Toscani ».

Non occorre che io mi diffonda ad esporre tutti gli argomenti addensati dal Ghirardelli nelle quarantatrè pagine da lui spese nel confutare cotesta « opposizione »: basti dire, ch'egli, seguendo il solito gioco usato in tutte le dispute che s'aggiravano intorno a qualche passo d'Aristotele, cominciò dal negare che il maestro avesse mai dettata la legge di cui gli si rimproverava la violazione: e il gioco consisteva nell'abbuiare i testi a furia d'interpretazioni sottili e di confronti. Aristotele dunque — secondo il Ghirardelli — non erasi mai sognato di prescivere come essenziale alla tragedia il verso: « ma quand'anco » tale fosse stata la sua mente, ciò poco rileverebbe, perchè il filosofo, « nel dar precetti di poetica...., non credette d'astringer con le sue leggi tutte le nazioni dell'universo » (p. 37).

Concesso per un momento che Aristotele avesse prescritto il verso ai tragici Greci, non ne seguiva di conseguenza che a tal legge fossero sottoposti anche gl'Italiani; perchè in fine Aristotele avrebbe desunto il suo precetto da un uso formatosi in Grecia, non da una ragione necessaria e universale, per cui il verso sia da preferirsi nel più nobile dei componimenti alla prosa. Infatti « non ha il verso maggior forza in dispiegare i nostri concetti di quel ch'abbia la prosa » (p. 46). E d'altra parte « la prosa armoniosa e magnifica » non « contiene in sè per testimonio del Falereo, i generi tutti di versi »? (p. 47). Vani tutti gli argomenti addotti dai precettisti in favore del verso: e solo dopo averli ben meditati e scoperti fallaci, egli, l'audace Ghirardelli, « s'accinse alla generosa risolutione » di rimettere in possesso della sua naturale libertà la tragedia: non a caso, ma « con consiglio », come potevano dimostrare le risposte da lui tenute in pronto per tutti gl'irragionevoli sostenitori del verso, a cominciare dal Castelvetro, e venendo al Patrizio, allo Scaligero e agli altri, di cui espone e confuta a mano a mano le idee.

Ma che importano le più elaborate e sottili ragioni dinnanzi ai fatti? Che importano gli astratti diritti della prosa e del verso là dove trattasi dei loro reali vantaggi o svantaggi sulla scena? Che importano le teorie dove soccorre l'esperienza, sovrana maestra? . . . « Infatti — diceva il Ghirardelli — chi può negare che il verso non rechi grandissimo incomodo

alla rappresentazione delle tragedie? « La copia delle licenze, la scelta delle voci pellegrine e traslate, la moltiplicità degli iperbati, l'arditezza delle metafore, l'uso continuo de' più fini colori dell'eloquenza, che sogliono essere indivisi ornamenti del verso nobile, se tormentano molte volte l'intendimento de' più dotti che leggono, molto più difficolteranno l'intelligenza all'apprensione di que' che ascoltano » (pp. 56-57). Più facile ad intendersi, la prosa riesce in pratica anche « più verisimile », aiuta e compie l'illusione dello spettatore (p. 58). La cantilena cadenzata del verso è stucchevole, tanto è vero che più autori (Giason de Nores tra questi) avevano raccomandato di comporre e recitare i versi tragici in modo che non paressero più versi e che il loro ritmo uniforme non infastidisse gli orecchi. Or dunque perchè, se in pratica pareva necessario di recitar le tragedie come se non fossero scritte in versi, non sarebbe stato lecito di scriverle addirittura in prosa? (p. 60). Ma posto che la tragedia richiedesse assolutamente il verso, in qual verso comporla? S'erano tentati ormai tutti, sciolti o rimati; e un uso costante non erasi mai stabilito. Che cosa voleva dir ciò? « Che la lingua nostra italiana non ha verso proporzionato per la tragedia: o se pur l'ha nessuno ancora l'*avera* saputo trovare » (p. 61). Ebbene, finchè il verso acconcio alla tragedia non fosse ritrovato, il più ragionevole partito era d'attenersi alla prosa. Ma l'uso del verso era antico, consacrato da lunga tradizione..... Verissimo; nondimeno ogni uso, appunto perchè uso, è soggetto a mutare, e nell'arte del pari che nella vita. D'altra parte, su quanti e quanti punti di non minore rilievo la pratica dei tragici e le opinioni dei precettisti dell'arte tragica erano ancora discordi!.... Perchè dunque meravigliarsi se alcuno, in tanta varietà di gusti, di giudizi e d'opere, introduceva una varietà nuova: quella delle tragedie in prosa?.... (pp. 67 70). Nè cotesta varietà poteva dirsi nuova del tutto — affrettasi a soggiungere il Ghirardelli — chè, da Crate tebano, autore di « molte tragedie in prosa », a « un purgatissimo ingegno » straniero degli ultimi giorni, « il padre Nicolò Causino della compagnia di Gesù, il quale con somma lode *aveva* composto in prosa l'*Ermenegildo* », non mancavano esempi di scrittori a cui la prosa era parsa preferibile al verso (pp. 71-73).

Concedasi pure — aggiungeva il Ghirardelli — che, fino ad oggi, le tragedie in prosa costituirono delle semplici e rare

eccezioni: ma che pedanteria è la vostra di gridare che i nostri vecchi hanno usato il verso, e che perciò dobbiamo usarlo anche noi! Certo gli antichi non trovarono « le bombarde o la stampa »; ma chi vorrebbe rendersi tanto « ridicolo » da « screditare tali invenzioni » e da dichiararle « biasimevoli », solo perchè sono « moderne »? Siano pur *moderne* le tragedie in prosa; la modernità non è difetto, ma pregio.

Tale, per sommi capi, il ragionamento, debole in più d'un punto, affatto assurdo in altri, ma pure tratto tratto vivace, del Ghirardelli: il quale, a mezzo del seicento, ripetendo ciò che alcuni avevano già detto, trascurando o ignorando o fingendo di non conoscere, ciò che avevano detto già parecchi, come il Beni ed il Pona, e poco di suo aggiungendo per sostenere l'uso della prosa, non addossavasi, poi quella temeraria impresa che a lui parve di compiere: perchè — l'ho già avvertito, e giova ripeterlo — se non nella tragedia propriamente detta, almeno ne' componimenti drammatici ad essa affini, da essa derivati o ad essa sostituiti, la prosa cominciava già ad essere d'uso comune.

Effetti della prosa.

Quanto valgano cotesti drammi tragicheggianti o coteste vere e proprie tragedie in prosa, è inutile dire. La prosa invadente non ringiovanì nè rinvigorì l'anemico nostro teatro, anzi ne accrebbe — se pur era possibile — la pallidezza e il languore. Gli è che, passando dal verso alla prosa, mutavansi soltanto le linee corte in lunghe, rompevansi certe cantilene e cadenze, ma il resto rimaneva immutato: i soggetti, le combinazioni drammatiche, le situazioni, le passioni, i caratteri, gli episodi, lo stile erano pur sempre quelli di prima.

Il « Costantino » del Ghirardelli.

Ne potrebbe far fede il *Costantino* stesso del Ghirardelli, che pur con tanta baldanza accampava pretensioni non modeste di novatore. Io non esporrò qui la sua lunghissima e complicata tragedia (centottantotto pagine fitte), ch'egli avrebbe potuto intitolare meglio — com'altri fecero — *Crispo*; poichè si tratta infatti della sciagurata passione che il figlio di Costantino ispira alla matrigna Fausta. Con pochi personaggi al Ghirardelli riuscì d'architettare una *favola* complicatissima. Infatti Crispo, ignoto a sè stesso, compare sotto nome di Varo, « capitan generale di Costantino », ed è indotto a credersi figlio d'Afranio, « general di Massenzio », dalle parole d'Alferio, « cavalier di gran sangue », che prima ei riguardava come padre; sicchè Varo (ossia Crispo) prima ha da lottare (guerreg-

giando contro Afranio) tra il dovere di figlio e la lealtà di soldato, che l'obbliga a servir Costantino: poi si trova nella spinosa situazione d'un figliastro amato dalla matrigna. Non basta: Minervina, prima moglie di Costantino, madre di Crispo, creduta da tutti estinta, è viva ancora, e prende parte all'azione sotto spoglie maschili, col nome d'Albino. Altre complicazioni troppo lunghe a narrarsi nascono dal fatto che Varo ama Valeria, figlia di Massenzio, la quale finge di rifugiarsi al campo di Costantino per sottrarsi alle incestuose brame del padre, mentre invece essa viene solo a seminarvi discordie e a ordirvi tradimenti, poichè, nel campo di Costantino, Varo non è il solo che sia invaghito della straordinaria bellezza di lei, che lo conquise fino dal giorno ch'espugnata Vejo, acquistò tra l'altre ricche prede un ritratto della vaghissima ma perfida principessa.

Un de' soliti romanzi dunque a base d'agnizioni e di contrasti tra passioni e doveri diversi, ridotti spagnolescamente dal Ghirardelli, secondo lo stile teatrale prevalente a' suoi giorni, ad un unico sentimento: il sentimento dell'*onore*. Nulla che che distingua il *Costantino* scritto in prosa da tant'altre aggrovigliate tragedie scritte in versi: anzi, per dare alla prosa una specie di decente sostenutezza, una cert'aria di nobiltà e di decoro, l'autore ricorse a molte stentate lambiccature e a quell'enfasi che nella prosa è meno sopportabile che in versi. Nulla del pari che distingua il *Costantino*, tragedia, dal dramma tragico, dall'opera regia, dalla tragicommedia e dagli altri prodotti teatrali diversamente intitolati eppur tanto affini spesso tra loro nella sostanza, nella struttura, nel colorito.

Drammi anomali e tragedie. Loro rapporti.

Poichè la linea di confine tra la tragedia classica nostra, quale essa era venuta atteggiandosi fino dallo scorcio del cinquecento e quale ancora durava, e le varietà drammatiche che la soppiantarono, sfugge ad ogni precisa determinazione. Vi è promiscuità di contenuti, ibridismo di forme; e solo una cosa appare evidente a chi ben guarda nella morta congerie; ciò è che le nuove spurie varietà — moltiplicatesi più specialmente negli ultimi decenni del secolo XVII — derivano per molte parti dalla tragedia, di cui sopravvivono in esse materia, motivi, certe fattezze e certe parti.

Un'opera scenica e un dramma tragico del Dottori.

Se, p. es., nella *Zenobia di Radamisto* (soggetto non nuovo e già trattato in Italia, prima che in Francia, come altrove ho avvertito, dall'Ansaldi) *opera scenica* di lieto fine, in prosa, di Carlo De' Dottori, possiamo illuderci di ravvisare un prodotto

d'arte diverso e indipendente dalla tragedia propriamente detta — non per la materia nè pel genere delle peripezie, che nascono dai soliti travestimenti di donne sotto spoglie maschili e d'uomini sotto spoglie femminili, dai soliti ritrovamenti di persone che si credevano morte, dalle solite agnizioni; non per la poco scrupolosa osservanza delle unità di luogo e di tempo, che in parecchie tragedie sono violate assai più liberamente; non pel lieto fine, che nelle vere tragedie non è raro; non per la prosa, a cui già la solenne tragedia era discesa; ma almeno pel carattere d'un personaggio secondario schiettamente comico anche nel nome (il ragazzo Pacchetto) — un *dramma tragico*, pure in prosa, dello stesso Carlo De' Dottori, ci richiama con maggior fedeltà le fattezze della tragedia e ci attesta, nella sopravvivenza di certe parti di essa, come sotto nuove denominazioni eteroclite non spuntassero, nella seconda metà del seicento, nuove specie drammatiche autonome, ma continuasse invece il processo degenerativo della vecchia nostra tragedia.

Infatti nella *Bianca*, che il De' Dottori pubblicò sotto il pseudonimo di Eleuterio Dularete — e ch'è un de' consueti complicati romanzi d'amore, non diverso per gl'ingredienti che lo compongono e pel colorito, dai romanzi congeneri esposti in tante tragedie, tragicommedie, opere sceniche, tragiche, regie, ecc. del tempo — restano i cori, piagnucolanti o chiacchieranti anch'essi in prosa, mentre in una *azione tragica* del Velo, la *Tamarre*, che pure è in prosa, i cori sono stesi in versi. I cori. La « Tamarre » del Velo

Ora, se ad attestarci quell'ibridismo e promiscuità di forme, a cui dianzi accennavo, non bastassero i cori, che noi troviamo in alcuni componimenti drammatici non intitolati dagli autori tragedie, resterebbe da avvertire che in altri di tali componimenti troviamo i *prologhi* in quella stessa funzione e in quella forma ch'essi hanno tanto spesso nella nostra tragedia classica. Può servire d'esempio il prologo *separato* in versi (è un dialogo tra Amore, Mercurio e la Morte; e si sa che nelle tragedie classiche, quando il prologo non *è fatto* da ombre, *è fatto* appunto da esseri mitologici o da personificazioni d'esseri astratti) dell'*opera tragica di lieto fine*, in prosa, intitolata *La forza del fato ovvero il matrimonio della morte*; un de' più curiosi, se non de' più bislacchi parti del drammaturgo più fecondo, più applaudito e più vituperato che producesse nella pienezza della sua maturità il seicento: Giacinto Andrea Cicognini (1606-1660). I prologhi.

Della varia sua opera drammatica (oltre quaranta compo- G. A. Cicognini.

nimenti) meno d'una metà è a noi pervenuta, e ciò che di lui ci rimane è cosa morta interamente; ma le opere sue parvero un tempo meravigliose: « gemme preziosissime » — diceva un editore secentista — « tratte dalle miniere più ricche della virtù .... meritevoli d'essere inserte nel più pomposo diadema della gloria ».

Anche oltre i confini del seicento ne durò il grido e si mantennero sulle scene: Luigi Riccoboni tradusse alcuni di quei capolavori in francese e li stampò a Parigi col testo a fronte nel 1727; Carlo Goldoni, giovane, ebbe pel Cicognini rispetto ed ammirazione; mentre il puritano Gravina, in un de' prologhi delle sue tragedie, accennava al nostro autore come al vitupero maggiore del teatro italiano.

Il Cicognini attende ancora chi di lui discorra coll'ampiezza richiesta dal posto ch'ei tenne, non glorioso, ma notevolissimo — storicamente — nelle vicende della nostra arte drammatica: nè ciò che altri non fecero, può essere qui fatto da me. De' molti componimenti che di lui ci rimangono (quarantotto ne registra l'Allacci — ma il numero esatto dell'opere del Cicognini è ancor da stabilire, chè nè l'Allacci le registrò tutte, nè tutte quelle da esso registrate sono d'indubbia autenticità), buona parte non possono rientrare nella storia della tragedia, o di quelle forme drammatiche che da essa derivarono e ad essa succedettero.

Varietà del teatro del Cicognini.

Infatti (io mi limito qui ad accennare di volo), oltre ad *opere sceniche*, come l'*Amira*, *Le amorose follie d'Orlando*, *La forza dell'amicizia ovvero l'onorato ruffiano di sua moglie*, il *Maritarsi per vendetta* (rifacimento d'un noto dramma spagnuolo), *L'onorata povertà di Rinaldo*, il *Pietro Celestino*, ecc; oltre ad *opere tragicomiche*, come *Il figlio ribelle, ovvero Davide dolente*, *Le glorie e gli amori di Alessandro e di Rossane*, ecc.; oltre a una *tragedia*, che il titolo speciale non rende però diversa dai drammi testè citati: la *Caduta del gran Belisario sotto la condotta di Giustiniano imperatore;* oltre a qualche dramma chiamato *opera scenica e morale*, come il *Don Gastone di Mendoza*, e a qualche altro chiamato *rappresentazione* (p. es: *L'innocenza calunniata, ovvero la Regina di Portogallo Elisabetta la Santa*, e *Il martirio di S. Agata*) o, qualche *opera tragica*, come *Il maggior mostro del mondo* (che andò anche a stampa sotto il titolo di *Marianne* — e non sto a raccogliere tutte le varie denominazioni scelte dall'autore

o dagli editori per que' suoi drammi che hanno indole tragica), il Cicognini compose anche *opere comiche e commedie* e drammi musicali (celebri un tempo specialmente il *Celio* e il *Giasone*), nei quali pur sempre sarebbero da rilevare senza grande difficoltà gl'influssi che sul suo ingegno esercitarono, pur là dove men era necessario, le forme e i motivi comuni dell'arte tragica del seicento.

Ma qualche volta, per la qualità de' motivi drammatici da lui scelti e per l'atteggiamento dato a certe passioni, egli accennò ad uscire dall' orbita nota in cui eransi fino allora aggirati la tragedia e i componimenti a lei affini; p. es. nel dramma, *Il tradimento per l'onore* (posto, ed io lo credo, che veramente gli appartenga), di cui il Belloni rinfrescò la memoria, presentandolo come un tipo nuovo di tragedia borghese. Il tradimento per l'onore.

Qualche cosa d'insolito c'è infatti; ma non lo ravviserei nella condizione privata de' personaggi (del che non mancano esempi precedenti, come ormai sappiamo, anche molto remoti), nè nelle esteriori linee e nell'orditura della favola; bensì piuttosto nel *temperamento* d'alcuni personaggi, e specialmente del protagonista, che freddamente e inesorabilmente vendica il proprio onore. È questi (riassumo in due parole la favola) il conte Federico di Poplei, che di fresco ha sposata Aloisia, e vive con essa nel proprio castello. Aloisia però è amata da altri due uomini; l'un dei quali, il marchese Alfonso di Rudiano, aveva per lei spasimato mentr'era ancor fanciulla. Costui, invitato da una caccia, viene al castello di Federico, e, colta una propizia occasione di parlare ad Aloisia, risveglia nel cuore di lei le antiche fiamme. Ma il colloquio dei due amanti, che si credono *soli e senza alcun sospetto*, è spiato da Rodrigo, cameriere di Federico, il quale, deluso nella speranza di potersi far amare dalla padrona, riferisce al Conte le cose vedute ed udite. Federico riceve quelle confidenze, poi uccide senz'altro il cameriere indiscreto, per sopprimere così l' unico testimonio del proprio disonore. Intanto, mentre Alfonso è combattuto tra l'amore e il rimorso d'aver violate le leggi dell'ospitalità, e Aloisia è oppressa dal rimorso d'essere stata infedele al marito, questi ha fermo in cuor suo di vendicarsi, ma vuole che la vendetta sia atroce, e vuole pregustarne a lungo il piacere. Egli dissimula, finge d'aver perdonato ai colpevoli; ma un bel giorno invitato a cena Alfonso, lo fa sgozzare da quattro si-

cari: indi, chiamata Aloisia, e mostratole il cadavere del drudo, uccide anche lei.

Ora ciò che v'ha di nuovo in cotesto drammaccio volgare di fattura, barocco di stile, tumido insieme e pedestre, è, senza dubbio, la figura di Federico, con la sua fredda collera, la complessa natura di violento e di astuto, che gli dà una fisionomia notevolmente diversa da quella che hanno per solito gli amanti gelosi e i mariti traditi delle vecchie nostre tragedie: tranne forse Erode (se il lettore se ne ricorda) nella *Marianna* del Dolce.

Ma più interessante e più tipica del *Tradimento per l'onore*, e più atta, io credo a darci un'idea meglio adeguata dei drammi del Cicognini, in cui l'elemento tragico ha parte, è l'*opera tragica*, di cui più su feci cenno: *La forza del fato*, che fu nel giro di pochi anni, dopo la prima edizione di Firenze (1652) ristampata ben sei volte; e franca la spesa di riassumerla.

«La forza del fato».

Alfonso, re di Castiglia, ama, riamato, la bella Deianira, duchessa del Tirolo, povera ed orfana, la quale vive alla sua Corte. Egli ha ormai deciso di farla sua sposa; e levatosi assai per tempo il giorno destinato alle nozze, esce a temperare i soverchi ardori nella frescura mattutina, e a sfogare l'amorosa impazienza in un soliloquio che merita d'esser riferito, per dar subito un saggio dello stile di cui il Cicognini fu maestro: « Alba, tu mi richiami a riveder quel Sole, che tal'opra (*sic*) per invaghirmi co' suoi raggi, con più sollecito piede, vie più di te leggiadro ti precorre. Tu con gli umori di fresca rugiada vai irrigando quei fiori, che presto all'apparire della mia Deianira, spiegando il teatro erboso il retaggio d'aprile, farà (*sic*) agli occhi nostri di confuse bellezze una pompa lasciva. Chi distingue il bello del mio bene dalla beltà di fiori, non gli ha mai veduto la mano, non ha osservato la guancia, nè vagheggiato il labro. E così appunto, o bella, i nostri sospirati Imenei saranno uniti inseparabilmente co' nostri affetti. Testifichi per me, o cara, il rossor di questa rosa, il favor (*sic*) del mio seno, dicalo quel giglio, impallidito dal candor di quella candida fede, ch'io ti ho giurato. Ho imparato l'immortalità dell'amore, con che di continuo io moro per te, da quel caduco amaranto; e come quel girasole non aprì mai le foglie ad altri splendori che a quegli del suo sole, così ad altri raggi che a quegli del tuo volto non godrò mai d'aprire il mio seno o d'agirar (*sic*) la mia idea,

Fonti, crescete il vostro mormorio, acciò allettata l'anima mia rompa quegli indugi che la tormentano. Aure pietose, deh non sdegnate co' vostri placidi sussurri svegliar quei dolci riposi della mia bella dormente. Ti attendo. Deianira: consola chi per te sospira, gradisci l'idolatria di questo core, immortalami con la tua divinità »! Lasciamo la lingua, l'ortografia e la sintassi, che possono essere state guaste alquanto dallo stampatore: ma lo stile del Cicognini è qui tutto, con la sua genuina impronta caratteristica.

Deianira tarda un poco a comparire; la sua cameriera Alidora informa il re che la Duchessa ha passata una notte insonne e che perciò s'è levata da letto più tardi del solito: ma finalmente eccola che s'avanza mesta e abbattuta per un brutto sogno che ha fatto: « Viddi voi o Alfonso » — essa dice — « in sembianze di re coronato; vi seguivo, mi sprezzavi (*sic*): e chiedendovi la ragione di sì fatti rigori, alla fine mi rispondevi (*sic*): Deianira, sono il re: tu sei duchessa » — Sogno menzognero, timori vani! — esclama Alfonso. Non l'ama egli da tanti anni di un amore meravigliosamente costante e ogni dì crescente? — Sì, è vero, risponde Deianira; ma la disparità del grado tra loro esiste, e la ragion di stato può costringere il re a sagrificare i propri affetti all'interesse della corona. E la ragion di stato, che infatti insidia la felicità de' due teneri amanti, interviene poco appresso, e parla per bocca di Don Carlo, zio del re e tutore di Deianira.

Don Carlo, il quale ha ha già fatto chiedere udienza al regale nipote, giunge (A. I, sc. 6.ª) di lì a poco, e reca seco un terribile documento in cui è consegnata la volontà del morto padre d'Alfonso. O Alfonso sposerà la principessa Rosaura sua « parente alla lontana », o dovrà abbandonare il trono al proprio fratello Don Pietro. Gran contrasto nell'animo di Alfonso: ma la ripugnanza a scendere dal trono per ridursi alla condizione di suddito, e i consigli dello zio la vincono infine sul desiderio e gli scrupoli d'amante: egli promette d'impalmare tra poche ore Rosaura. Povera Deianira!.... Veramente s'essa perdesse Alfonso, non resterebbe senz'amante e senza marito; l'amante l'ha: Don Fernando Aulaga, il quale se ne sta tutto melanconico, pensando ai troppi sospiri da lui sparsi fino allora, quando il servo Piccariglio (un servo astuto come tutti i suoi pari e, per di più, fornito d'un certo « humore di poesia ») l'avverte che il tempo di sospirare sta per finire, poichè consta

ormai che l'onnipotente Don Carlo ha stabilito di dare in moglie appunto a lui, Don Fernando, la bella Deianira.

Ma eccoci alla sc. 13.ª, in cui, alla presenza di tutti i personaggi del dramma, non escluso Piccariglio, Don Carlo solennemente domanda a S. M. il nipote se è contento di ricevere in legittima consorte la principessa Rosaura; e Alfonso, per quanto a denti stretti, risponde di si. « Cosi fossi caduto morto ! » — mormora Deianira —; la quale per vendicarsi del vile abbandono e per far dispetto al fedifrago amante, mostra d'accondiscendere di buon grado alle nozze con Don Fernando, propostele li per li da Don Carlo, e si lascia abbracciare dal fidanzato sotto gli occhi del re, che mormora: « Oh che pena ! » — mentr'essa, godendo di vederlo soffrire, gli manda a mezza voce questa benedizione: — « Crepa traditore »!

Eppure il poveraccio soffriva davvero, e amava davvero la sua Deianira; e se non avesse avuto tanta soggezione dello zio, non si sarebbe comportato cosi poco da re e da uomo. Alfonso è un fanciullone; ma mostra poi d'avere pure la sua parte di discolo; perchè lo udiamo indi a poco (sc. 15.ª) consolarsi tra sè e sè, pensando che « non è vergogna a un re richiedere per amica chi non potè aver in consorte », e che, s'egli ha rinunciato a Deianira per essere re, l'essere re lo metterà in grado di riacquistar Deianira: un re può tutto. Or poichè l'occasione gli capita subito (sc. 16.ª), dà senza indugio il primo assalto alla virtù di Deianira: la quale però si difende energicamente e lo lascia afflitto e scornato.

Rosaura invece è felicissima, quantunque Alfonso non fosse lo sposo da lei prima desiderato. Essa sarebbe divenuta volentieri moglie di Don Fernando, se costui avesse voluto. Non volle; tanto peggio per lui, e tanto meglio per lei, che cosi potè divenire regina. Ma all'ingrato, al superbo, all'insenbiile bisognava pur dare una lezioncina, scrivendogli. La vanità femminile offesa dalle repulse prende una rivincità: « Io scrivo » — essa dice — « a Don Fernando: e sotto pretesto di rallegrarmi delle sue nozze (con Deianira), gli mostro ch'è soggetto e che gli son superiora; e ciò per mortificarlo di quella ingratitudine con la quale mortificò me per l'addietro » (A. II, sc. 2.ª). Anche Don Fernando però sarebbe felicissimo, se non lo turbasse il timore che fosse poco sincera e spontanea la tenerezza improvvisa dimostratagli da Deianira. Forse — egli pensa — costei finge d' amarmi solo per fare

dispetto al re (A. II sc. 1.ª), ed io per lei non sono altro che uno strumento di vendetta — : ma Deianira (sc. 15.ª) lo vuol scevro da questa paura, e lo convince ch'essa ad Alfonso non pensa più; che, se l'ha amato un giorno, di quell'amore ha cancellato dal cuore ogni traccia, e ch'è dispostissima ad essere una moglie esemplarmente leale. Le fu imposto come marito Don Fernando; ora è sua, e non sarà che sua, corpo ed anima.

Quanto diversa in ciò da Alfonso, che non s'acconcia punto a compiere i suoi doveri di marito verso Rosaura! Eccolo qua di nuovo, col pensiero sempre rivolto a Deianira (sc. 6.ª), la quale (ahi fierissimo pensiero!) appartiene tutta ad un altro, mentre a lui non rimane della cara donna che un guanto, trovato a caso per terra. Proprio nel momento che il re sta baloccandosi con quel guanto e sospirando sovr'esso, è sorpreso da Rosaura, che glielo strappa di mano (sc. 7.ª) per consegnarlo a Don Fernando con queste parole: « Dite alla duchessa vostra moglie che il Re mio marito è caldo d'affetti, onde per riscaldarsi non ha bisogno di guanti, e perciò se li tenga per sè, poi che son superflui questi regali » (sc. 8.ª). Sennonchè sopraggiunge Deianira, nelle cui mani è capitato il foglio diretto da Rosaura a Don Fernando; e porgendo quella carta al re aggiunge questa sarcastica preghiera « Dica Vostra Maestà alla Regina sua consorte che Don Fernando mio sposo si diletta d'armi e non di lettere; e che per ciò non occorre ch'essa gli scriva e gli mandi più viglietti per l'avvenire: prenda »! (sc. 9.ª).

Già ad Alfonso importava così poco di Rosaura che non era punto disposto a ingelosirsi; e poi con che diritto avrebbe fatto il geloso lui, tutto pieno solo di desideri anticoniugali? Perciò invece, di farsi rendere conto da Rosaura della lettera: egli pensa a mettersi d'accordo con Deianira. Un progetto semplicissimo: Con un pretesto egli tratterrà a Corte Don Fernando, Deianira a notte fatta torni a casa attraversando i giardini, dov'egli, il reale amante, la raggiungerà, e.... il resto s'intende. Deianira respinge (sc. 12.ª) le veramente troppe libere proposte, nè risparmia aspri rimproveri al re discolo che osa rivolgergliele: « La corona reale si rese di soverchio ardita; il posto in che ti trovi ti fa divenir impertinente; lo scettro che sostieni t'induce a pretendere indegnamente ed a bramare di sotterrar l'onore di nobil dama. Considera, o empio, quai misfatti vai macchinando, quai pensieri ti contaminano la mente

e di qual pena ti fa reo questa reale insolenza. Per ora ti scuso come pazzo, ma non però ti cancello le offese. Le richieste che mi facesti sono affronti troppo rilevanti; seppi amarti, saprò odiarti: sapesti offendermi, saprò vendicarmi »!

Parole al vento: Alfonso s'incoccia sempre più nel proposito di ridurla alle proprie voglie: ed essa, che teme da quel pazzo qualche brutto tiro, prega il marito di tenerla seco la notte in Corte, invece di farla tornare a casa. Cotesta prudente e ragionevole preghiera desta i sospetti del geloso Don Fernando: il quale si ficca in testa che Deianira, voglia rimanere in Corte solo per aver occasione di vedervi il re; perciò l'obbliga senz'altro a partire. Ecco quindi Deianira sola e spaurita nell'oscurità che avvolge i giardini reali, angosciata dalla paura de' pericolosi incontri a cui fu costretta ad esporsi, e più angosciata che il marito avesse così male interpretato anche il suo prudente desiderio di rimanere accanto a lui. Il re infatti l'attende al varco, e Deianira deve sostenere un aspro cimento (sc. 20.ª).

« Dunque » — le domanda brutalmente Alfonso — « siete disposta a non mi compiacere? ». — No, mai; anzi a « questa interrogazione » Deianira non può dare altra risposta che « o silenzio o ferite ». Ma l'energia della donna non frena la cupidigia del suo insidiatore, il quale la circuisce, la incalza, nè trascura alcun mezzo per vincerne la resistenza ostinata. Poichè lamenti, promesse, lusinghe, preghiere, scongiuri non valgono, egli ricorre infine alle minacce: e a un suo cenno compaiono dei satelliti armati, pronti a impadronirsi di lei, a trascinarla dovunque il re comandi, pronti a farle subire per forza qualunque oltraggio il re voglia. Ridotta a tali estremi, la povera Deianira finge di rassegnarsi alla sorte che ormai pare per lei decisa, e chiede solo di potersi allontanare per un momento. Fuggire già non potrebbe: chiamare al soccorso, neppure; perciò facilmente le si concede d'accostarsi ad un cespuglio, in cui dianzi aveva nascosta una spada, colla quale tosto ritorna, pronta ad usarla non già contro que' manigoldi (che sarebbe stato inutile ardimento), ma contro sè stessa. *Messa la spada in terra e puntatala al cuore* — come dice una didascalia — Deianira grida al re: « Indietro! se t'accosti, o comandi che altri a me s'accosti, ad un sol cenno questa spada mi trapasserà il cuore ». Che fare?.... Alfonso si convince che non sono parole vane, e che l'invincibil donna è capacissima di tradurre la minaccia

in atto: s'ella s'uccide, ei la perde per sempre; e perciò necessità vuole ch'egli lasci pel momento la preda e si ritiri.

Deianira così è salva: sebbene per poco. Essa prevede che il re tornerà presto all'assalto: ma intanto medita di liberarsene per sempre con un'astuzia, anzi con una burla, che dovrebbe guarire il libertino dalla mattana. Il gioco imaginato da Deianira è questo: fare che il re, credendo di stringer fra le braccia l'amata, stringa invece la moglie; le tenebre favoriranno l'equivoco: Rosaura (che si presta al gioco) fingendo d'esser Deianira, dia l'amplesso dal re tanto bramato: Deianira intanto, standosene dietro a lei, dirà le tenere parole necessarie a trarre il re nell'inganno: e il re se ne andrà così, al buio, convinto di trar seco Deianira; perchè — come dicono i Francesi — *di notte tutti i gatti son grigi*, o — come dicono i Tedeschi — *di notte tutte le vacche sono nere!* Quando poi al lume del giorno seguente egli s'accorgerà d'aver fatto — senza volerlo — nient'altro che il debito suo di buon marito, probabilmente dovrà convincersi che in fondo Rosaura vale quanto Deianira, e risolversi ad accontentarsi di quella, senza dar più noia a questa.

Così concertano fra loro le due donne (A. III, sc. 13.ª); e così (Rosaura innanzi, per *gestire secondo le parole* di Deianira; Deianira dietro, per parlare) attendono la venuta d'Alfonso. Ma invece d'Alfonso, giunge Don Fernando, il quale, informato dei disegni del re, veniva risoluto ad impedirne l'esecuzione. Rosaura (è buio pesto) non lo riconosce; Deianira, che le sta dietro le spalle, men che meno: questa incomincia a parlare, quella a gestire in modo che Don Fernando ha ragione di credersi il consorte più tradito del mondo; e in un impeto d'ira appoggia al petto di Rosaura (ch'egli prende per Deianira) la bocca d'una pistola, fa fuoco, e l'ammazza. Deianira, persuasa che l'uccisore della regina fosse stato il re, lo cerca, brancolando fra le tenebre, l'afferra, e gli pianta uno stiletto nel cuore, gridando: « Tiranno, barbaro, inhumano, muori, e viva gloriosa questa mia destra poichè vendicò la morte di una sposa innocente e l'offese che mi facesti.... È meglio ch'io vada a chiamare Don Fernando; ma ecco gente: non può essere se non lui » (sc. 17.ª). Qualcuno viene infatti: ed è tanto convinta che debba essere proprio Don Fernando, che (strano a dirsi) le pare di riconoscerne anche la voce, benchè il poveretto giacesse lì stecchito. « Siete voi, mio Si-

gnore? ». essa domanda. « Sì. che v'è di nuovo? » — le si risponde —. « Non più a tempo giungeste » — prosegue Deianira — « mia vita, venite a pigliar il possesso di chi v'adora: e conoscete intanto che l'affetto che vi porta Deianira è impareggiabile. Venite mio bene »: e così dicendo, lo trae seco, mentre *il re* (spiega una didascalia. poichè è appunto il re colui che riceve sì amorose accoglienze) *senza parlare, accennando co' gesti il suo contento,* parte con lei (sc. 18.[a]).

Figurarsi la disperazione di Deianira quando poi (sc. 21.[a]) s'accorge di trovarsi in tanta domestichezza col re, invece che col marito, ch'essa involontariamente ha ucciso! Ma « omicida ed adultera » essa divenne contro ogni intenzione: fu *il fato* che così dispose: e poichè Alfonso le impediva di darsi la morte, meglio era che si rassegnasse a sposarlo, come pareva che avesse decretato il destino! (sc. 22.[a]).

Tale il *lieto fine* (« il matrimonio concluso tra morti ») di codesta non incruenta *opera tragica;* arruffatissima matassa di casi strani e d'equivoci, strana mistura di scene patetiche, luttuose e di scene comiche o grottesche; poichè accanto ai personaggi e agli amori di cui abbiamo seguite le vicende, sonvene altri destinati sempre a far ridere: Pasquella nutrice di Rosaura, vecchia gonza ed avara; Alidora, dama di Deianira, scaltra, e civetta; Roberto cameriere d'Alfonso, spasimante d'Alidora; e Piccariglio — quel servo-poeta, che già abbiamo menzionato — rivale in amore di Roberto: vi sono gl'intrighi, le gelosie, i lazzi di costoro, che temperano, anche più del bisogno, la già non eccessiva terribilità del *fato* imperante sugli eventi principali del dramma.

Le favole all'italiana.

Il qual dramma non è più tragedia nel senso classico della parola; ma è invece, come *Le fortunate gelosie di Rodrigo re di Valenza,* che il Cicognini pubblicava fin dal 1654, imitandovi un dramma spagnuolo, e come tant'altri lavori di lui, « un misto » (per dirla con le parole con cui il Riccoboni presentava al marchese di Noailles *Le fortunate gelosie,* ritoccate e altrimenti da lui intitolate *Il principe geloso*), « un misto di carattere e d'intrigo, di serio e di comico, di grande e di basso,... infine... una favola all'italiana ».

Le traduzioni di tragedie francesi.

Coteste *favole all'italiana* (quanto di spagnuolo vi fosse dentro, è facile imaginarlo, quando si ricordi il fatto certo per moltissimi esempi del favore incontrato sulle nostre scene dai drammi spagnuoli tradotti o rimaneggiati da autori italiani: e

basterebbe citare per tutti il famosissimo *Convitato di pietra*, tratto da *El burlador de Sevilla* di Tirso di Molina) tennero il campo per molti decenni e costrinsero ad adagiarsi nelle loro eteroclite forme anche le vere e proprie tragedie. Ne fan prova evidente le molte tragedie francesi ridotte in veste italiana sullo scorcio del seicento.

Diffusione del teatro francese in Italia.

Coteste traduzioni cominciano ad apparire assai presto. Una delle prime, se non la prima, fu quella del *Cid* del Corneille, fatta da Andrea Valfrè (Carmagnola, 1647): poi, quanto più si scende verso la fine del secolo, tanto più esse spesseggiano. Già è noto, per ciò che ne dissero l'Ademollo e il Claretta, che compagnie d'attori francesi vagarono nella seconda metà del secolo XVII e anche prima per l'Italia; ma le notizie che ci restano delle rappresentazioni da essi date, specialmente a Roma, ci attestano che del repertorio francese quegli attori portarono tra noi assai più commedie che tragedie. Tra noi la pura tragedia non godeva il favore del pubblico: paese che vai, usanze che trovi! Nondimeno è lecito supporre che quei comici spandessero in Italia la fama dei tragici del lor paese e la notizia delle tragedie più applaudite del loro teatro: essi che tra noi scesero spesso e tra noi godettero anche di simpatie e di privilegi speciali. Si sa infatti che mentre nel 1670 erano banditi di Toscana tutti i comici non toscani, si fece eccezione appunto pei francesi. Ora fu proprio poco dopo il '70 che le traduzioni di tragedie francesi divennero d'anno in anno più frequenti: e Bologna — coi tipi del Monti e del Longhi — ne fu la principale officina. Aveva ragione il traduttore anonimo (anonimi furono quasi tutti gli scellerati traduttori di produzioni tragiche francesi pullulati in Italia sullo scorcio del seicento), aveva ragione il traduttore anonimo — dicevo — del *Timocrate* di T. Corneille (Bologna, Longhi, 1699), avvertendo che « i due Cornelii, passeggiata un tempo l'Italia, si *erano* arrestati come di permanenza in Bologna, dove per gire a genio de' virtuosi che li avevano accolti, si *erano* molte volte lasciati vestire alla foggia italiana ».

Suoi adattamenti alle nostre scene.

Questa fu infatti la sorte non solo dei due Corneille e del Racine, ma di tutti gli altri che furono tradotti in italiano; e la foggia italiana ad essi addossata per forza fu a un dipresso la medesima di quelle *favole* di cui più su si è discorso. Ridotti da cinque a tre gli atti, sostituita la prosa al verso, complicata di nuovi strani episodi la tela, mescolate (o per opera

dei traduttori stessi, o più spesso, per arbitrio dei recitanti) delle scene comiche e burlesche alle tragiche, violato il senso comune, sostituendo spesso il lieto fine alla catastrofe luttuosa vennero stranamente manomesse, snaturate e guaste — così da renderle irriconoscibili — quelle tragedie forestiere, che nel loro assetto e col semplice lor contenuto originario non sarebbero state rappresentabili sui nostri teatri.

Come finisce il seicento.

Niente però meglio di coteste traduzioni dal francese potrebbe dimostrare e rappresentare con assoluta evidenza lo stato del teatro tragico in Italia sulla fine del seicento; e niente meglio di coteste frequenti traduzioni preannunzia le sorti riserbate allo stesso teatro nel secolo seguente. Sulla fine del seicento si nota l'abbandono quasi totale della tragedia pura, o classica, o regolare (la si chiami come si vuole), che in Italia era del resto sempre vissuta d'una vita grama e stentata: e sulla fine del medesimo secolo incomincia la diffusione ognor crescente del repertorio francese: che, quantunque imbastardito, deturpato, sfigurato dai traduttori o manomissori italiani, doveva fatalmente richiamare, se non il pubblico, i letterati nostri, al concetto e al gusto di quella tragedia neo-classica, che la Francia di Luigi XIV impose al culto e all'ammirazione di tutta Europa.

CAPITOLO SETTIMO

Il settecento fino all'Alfieri.

Il secolo XVII dunque — come abbiam veduto — si chiude con la espansione in Italia del teatro tragico francese: il secolo XVIII s'apre con una reazione, non del genio, ma dell'amor proprio nazionale italiano, contro quel teatro straniero che aveva già quasi compiuta e andava ormai d'anno in anno estendendo la conquista delle nostre scene. Come s'apre il settecento

Il fatto più saliente della storia della tragedia italiana nel settecento è appunto cotesta preponderanza francese, la quale tanto meglio s'afferma quanto più vivacemente è contrastata dai molti, che pure non serbandosi immuni dall'azione ch'essa veniva esercitando direttamente e indirettamente sul gusto, sull'avviamento dell'arte tragica e sui concetti direttivi e normativi di questa, ribellaronsi per ottanta e più anni all'idea che ai Francesi dovesse spettare il vanto di maestri nel più nobile e più difficil genere di componimento poetico, quale appunto, per comune consenso, era ritenuta la tragedia, e che l'Italia dovesse rassegnarsi ad ammirare e a copiare, impotente a far da sè ed a far meglio. Il fatto dominante nella storia della tragedia italiana del settecento.

Già il rovello di non avere una sola tragedia — fra tante e tante — veramente eccellente e sinceramente e universalmente riconosciuta per tale, erasi fatto sentire assai per tempo ai letterati italiani. Ci siamo ormai imbattuti in qualche testimonianza che ne può fare chiara fede: abbiamo già udito certi deboli gridi di giubilo per la creduta apparizione del portento invano atteso fino allora, del portento destinato a cancellare un'onta nazionale; e abbiamo già raccolto certe amare confessioni d'impotenza, di sterilità, di povertà vergognosa. Ebbene, cotesto rovello crebbe, s'allargò quando all'antica inopia nostra venne direttamente a contrapporsi la recente opulenza dei

Francesi, da essi vantata e da noi allora non negata che a mezzo, e più per puntiglio e per ripicco, che per sincera convinzione.

Del teatro spagnuolo, pur tanto diffuso in Italia nel seicento, pur tanto ammirato, imitato, saccheggiato, i letterati italiani, poterono — lo si capisce — non ingelosirsi; e i drammi del Calderon e di Lope de Vega poterono trionfare sui nostri teatri senza suscitare nessuna specie di rivalità e di competizione artistica. Calderon e Lope de Vega non davano ombra, essi che avevano in fine composto capricciosamente, *serrando* — come disse il secondo dei due — *i precetti con sei chiavi*, senza pretesa d'osservare tutte le sacrosante, complesse ed ardue regole proprie della classica e legittima tragedia; ma il Corneille, ma il Racine? . . . Di questi riusciva ormai intollerabile la larga rinomanza, la gloria, il primato: poichè questi ci erano passati innanzi nel campo da noi prima corso, nel difficilissimo arringo della tragedia regolare, della tragedia *vera!*

Effetti della gelosia nazionale.

Il settecento s'inizia appunto sotto lo stimolo d'una tale gelosa preoccupazione, o manifesta o latente, che produsse l'effetto di moltiplicare i tentativi tragici, di cui, dopo il lungo predominio delle forme drammatiche irregolari e spurie (largamente fiorite finchè prevalse l'influenza spagnuola), cominciarono già a spesseggiare gli esempi sullo scorcio del seicento: e produsse altresì l'effetto di riaprire le discussioni teoriche intorno all'arte della tragedia: discussioni a cui ormai non porgevano più materia soltanto i precetti aristotelici, gli esempi de' classici greci e di Seneca, gli esempi e le opinioni de' cinquecentisti e secentisti nostri, ma gli esempi e le proposizioni teoriche de' Francesi. Nessuno ormai poteva da questi prescindere perciò molti s'occuparono quasi esclusivamente di questi; per condannarli magari: non importa, ma l'attenzione era rivolta a quella parte.

Antecedenti indigeni dell'arte francese in Italia.

Non in tutte le tragedie composte tra la fine del seicento e il principio del settecento è manifesta l'affinità del gusto e della tecnica dei nostri col gusto e con la tecnica de' Francesi: non in tutte sono evidenti derivazioni e imitazioni; e neanche è giusto il concludere che la materia amorosa di varie tragedie d'allora (come, ad es., l'*Aspasia* di Pier Antonio Bernardoni e l'*Artaserse* di Giulio Agosti), e il tòno di cerimonia che vi informa il linguaggio de' nobili personaggi, e i confidenti che seguono com'ombre fedeli gli eroi e le eroine, accusino l'azione incipiente del teatro francese sull'italiano. Vero

e che codeste particolarità, a cui accennavo, poi vennero comunemente considerate sempre come caratteristiche dell'arte dei Francesi, e rimproverate ad essi come loro speciali caratteristici difetti: quasi che per l'Italia gli amori, le galanterie, le cerimonie, i madrigali, i confidenti, ecc., in tragedia, fossero cose insolite e nuove! Ai Francesi venne rinfacciata molta pece di cui noi pure ci eravamo tinti senza colpa d'altri, e da un pezzo; e vennero pure ad essi attribuiti felici nuovi modi e accorgimenti e procedimenti tecnici, di cui potevamo vantare antichi esempi domestici; del che i capitoli precedenti offrono più d'una prova. Nondimeno, quantunque convenga andar cauti per non attribuire all'influenza francese fatti e consuetudini anteriori di molto ad essa, e apparsi nel teatro nostro anche prima che nel francese, è pur certo che con questo varie tragedie italiane comparse sul declino del seicento e sugli albori del settecento hanno qualche più stretto ed evidente vincolo d'affinità, che non può dirsi fortuita. Sono — come nelle due che ho citate — coincidenze di situazioni, appropriazioni di espressioni, somiglianze d'invenzioni: e dove manca l'esatto riscontro dei particolari, l'aspetto generale, l'intonazione, l'andamento, l'*aria*; l'aria che non si palpa, ma che si respira e si *fiuta*.

Coloro che si sottrassero totalmente ad ogni influenza francese furono nel settecento — come vedremo — pochissimi; ma pochi furono anche coloro che osarono proclamare la necessità di subirla dandosi all'ammirazione incondizionata e alla imitazione indiscreta: anzi alcuni di coloro che poi passarono per corifei dell'arte francese e come pedissequi seguaci delle idee e degli esempi stranieri, non rinunziarono mai a certe velleità di critica e a certi propositi di competizione artistica, baldanzosamente assunta per l'onore dell'Italia. Tra questi, primo, in ordine di tempo e d'importanza storica, Pier Jacopo Martello. Adesioni e resistenze.

Proprio sul bel principio del settecento, ancor prima che L. A. Muratori, nella *Perfetta poesia* (1706), eccitasse « gli ingegni valorosi » alla gloriosa « impresa » di conquistare alla Italia l'unica gloria poetica di cui non era mai riuscita a fregiarsi, producendo tragedie degne di rivaleggiare vittoriosamente con le più celebri e le più perfette d'ogni tempo o di ogni paese; e prima che altri moltissimi ripetessero il medesimo invito, il bolognese Pier Jacopo Martello, guardando la condizione del nostro teatro, quale era venuta a ridursi specie in seguito all'invasione di tante tragedie francesi tradotte (già P. J. Martello.

egli stesso, col letteratissimo suo amico marchese Orsi — celebre per l'accanita rivendicazione dell'onore poetico degli italiani contro il p. Rapin — aveva contribuito ad accrescere il numero di coteste traduzioni). « arse di scorno in vederlo occupato da straniera e superba nazione » : e, per consiglio del medesimo suo autorevole amico, rivolse il pensiero a divenire il poeta tragico invano dall'Italia per tanti anni atteso e invocato.

Intendimenti suoi e de' suoi contemporanei.

Cacciar di nido i Francesi; questo fu certo il desiderio primo del buon bolognese, e — si può dire — di quanti altri gli vennero dietro reiterando i tentativi tragici, di cui il secolo XVIII ebbe pletorica sovrabbondanza. Uscire da uno stato mal volontieri ammesso, eppure innegabile, d'inferiorità, fu il primo proposito suo e di moltissimi che dopo di lui vennero alla riscossa: ma badiamo: nè al Martello nè alla massima parte di coloro ai quali arrise l'impresa, passò mai per la testa che la corona tragica « pendente ancora » — come diceva il Muratori — si potesse conquistare rinnegando i principi fondamentali dell'arte adottata dai Francesi, prescindendo totalmente dai procedimenti che questi avevano seguiti, dagli esempi che avevano dati, da tutte le teorie che avevano dibattute e stabilite, da quelle forme di bellezza e di perfezione che avevano saputo raggiungere.

Impossibilità di sostanziale opposizione tra l'arte dei Francesi e dei nostri.

L'antagonismo significava tutt'altro che disprezzo; si notava questo difetto e quello : s'additava questa e quell'altra possibile correzione : si criticava questa o quest'altra opera, o questo o quell'altro particolare; ma, discorrendo della tragedia francese in generale, i nostri erano pur forzati a manifestare — magari indirettamente — un senso di rispetto e d'ammirazione. Il Maffei, nello scritto sulla *Rodogune*, lo Zeno, l'Orsi, il Muratori, ecc., possono farne fede coi loro giudizi, come ne faranno fede, poco più tardi, il Calepio e il Conti.

Già, in fine, l'edifizio superbo della tragedia francese poggiava sui fondamenti stessi su cui era sorto, benchè a mediocrissima altezza, l'edificio della tragedia italiana : sostanziale opposizione di principi e di gusti non c'era mai stata nè poteva esserci : trattavasi semplicemente d'appropriarsi certi pregi incontrastabili e d'evitare certi difetti attribuiti ai Francesi : ma l'*orientamento* di questi e de' nostri era in realtà il medesimo, il medesimo era il punto di partenza, e le strade, teoricamente e praticamente tracciate, così prossime da toccarsi in più d'un tratto e da confondersi. La diversità del cammino pertanto poteva

spesso dipendere non dalla strada, ma dalle gambe: questione non d'indirizzo, ma di forza e di mezzi. Il Martello dunque non fu nè il primo nè l'ultimo, a trovasi d'accordo coi Francesi, sia in teoria come in pratica: ma ciò non tolse ch'egli pure — al pari d'ogni buon italiano ingelosito del primato tragico de' nostri vicini — non si studiasse di mettere in luce certi loro errori e pregiudizi, certe loro deficienze.

Origine delle idee del Martello sulla tragedia

Sarebbe fuor di luogo qui (dove più assai che non la storia delle teorie intorno all'arte tragica, dobbiamo seguitare ad esporre in compendio la storia della tragedia in Italia) il diffonderci intorno alle idee del Martello, parte delle quali sembrano improntate a un certo ardito desiderio di novità: sennonchè bisogna pur ammettere che anche l'atteggiamento assunto dal Martello di fronte alla tragedia antica e all'aristotelismo non fu indipendente da ispirazioni italiane e, soprattutto, da ispirazioni francesi.

Non per nulla il Martello compose a Parigi il *Dialogo* intitolato *L'Impostore* (l'impostore è Aristotele) proprio negli anni in cui l'antica *querèlle des anciens et des modernes* — della quale non erano ancora spenti i primi strepiti — accennava a riaccendersi.

Sostanza delle idee del Martello sulla tragedia.

Ora, considerando nel loro complesso le idee professate dal Martello, egli ci apparisce essenzialmente un *modernista*; ed è appunto cotesto suo *modernismo* che tanto lo dispose a preferire fra tutti i tragici i Francesi; ai quali la tradizione classica ed anche la più rigida ortodossia letteraria non avevano tolto d'essere uomini e scrittori del secolo XVII e del XVIII, lontanissimi per genio e per intima simpatia dell'arte e dall'anima dei tragici antichi. Altre ragioni concorsero pure a collocare molt'alti nella stima del Martello i Francesi. Egli ebbe comune con essi il concetto del fine supremo delle lettere e dell'ufficio del teatro. L'idea delle lettere rischiaratrici delle menti, l'idea del teatro correttore del costume, « abile » — diceva il Nostro, in un verso del *Femio* — « a migliorare col finto il vero » (e si vedano in proposito le considerazioni con cui si chiude la III sezione del *Dialogo* l'*Impostore*), non era nuova: tutt'altro: ma non c'è chi non sappia quanto il cartesianismo e tutta la filosofia francese posteriore l'abbiano dilatata, e quanta preponderanza acquistasse per essa, nell'arte, quel vero che, mirando all'utile, rispondesse ai bisogni e ai diritti della ragione. Qual'era dunque — dati tali principi — il miglior

teatro? Quello che più e meglio *insegnasse*, quello da cui si riverberasse maggior luce di *filosofia*. E in qual teatro, se non nel francese, eravi una *filosofia*, cioè un complesso d'idee e di sentimenti adeguati ai tempi, adeguati alla coscienza, ai costumi, alle aspirazioni dell'età, nel pensare e nel vivere, gallicizzante? Il contenuto concettuale e morale del teatro francese contribuì certo, più che non si pensi, alla sua fortuna in Europa.

Cotesta fortuna il Martello la spiegava altrimenti, attribuendola al grado di eccellenza artistica, che i Francesi erano riusciti a raggiungere mercè la buona tecnica teatrale da essi introdotta e seguita (non però di tutti i loro procedimenti tecnici egli si dichiarava entusiasta, dissentendo dai più autorevoli maestri a proposito delle unità, a proposito dei soliloqui, ecc.), e, soprattutto, mercè l'opportunissimo verso da essi adottato. In sostanza, spremendo il succo di tutti i ragionamenti critici del Martello, questo risulta: che la grandezza e la floridezza del teatro francese dipendeva per nove decimi da una circostanza estrinseca e quasi accessoria. I nostri vicini non ci avevano principalmente superati di tanto nella tragedia per un concetto molto più giusto e più sicuro di quell'arte, per maggior felicità e ricchezza d' invenzione, per più copiosa dote d'ingegno drammatico, per un vario complesso di più felici attitudini; ma piuttosto per una cosa da nulla, a cui gli Italiani non avevano badato. All'Italia non erano mancati i poeti tragici: le era mancato invece, e le mancava, il verso tragico.

Il verso tragico.

Già ci accadde di sentirlo dire da qualche secentista, che la tragedia italiana, dopo averne sperimentati diversi, non aveva ancor trovato il suo metro, un metro acconcio, universalmente accettabile e accettato; e che perciò, non essendoci il metro opportuno e spontaneo, il meglio era tenersi alla prosa. Il Martello non aderì a cotesta eretica opinione, assai diffusa negli ultimi decenni del seicento (quando, al dire del Riccoboni nella dedica dell'*Artaserse* dell'Agosti, il verso in tragedia fu creduto « mortale »); e non totalmente abbandonata da tutti neppure nel settecento, perchè la prosa parve d'uso legittimo ancora a taluni: dal modenese Adolfo Cavazzi al pisano Pio Del Borgo, dal ferrarese Girolamo Barruffaldi il vecchio al torinese Giacinto Cerutti, e trovò chi la difendesse a viso aperto — come fece il lucchese Giannantonio Bianchi — pur sapendo che a sostener quella tesi, c'era ormai da « chiamarsi dietro le grida e gli schiamazzi ». Il Martello invece, ritenendo in-

dispensabile il verso, credette che, per far tragedie vitali, fosse necessario rinunciare ai versi per lo innanzi adoperati, e adottarne uno più rispondente alle esigenze del genere: un verso *non proprio tal quale* l'alessandrino francese, non nuovo anzi, non straniero alla nostra letteratura poetica: ma infine un verso molto simile, molto analogo a quello per cui unicamente parevagli che i Francesi avessero riportato la palma su tutti i tragici d'ogni tempo e d'ogni paese.

Il Martello soggiacque ad una illusione che aveva sedotto pure altri letterati inglesi e tedeschi, a cui il lungo studio e il grande amore del teatro francese persuasero che l'alessandrino fosse strumento necessario di perfezione tragica, mezzo indispensabile di bellezza drammatica, e perciò l'adottarono, incontrando opposizioni e biasimi, da parte dei loro connazionali, non meno aspri di quelli che in Italia trovò il Martello. Poichè, se a costui non mancarono assensi, incoraggiamenti, e lodi, come a felice scopritore della via giusta (notevolissime quelle del Muratori) nè mancarono (particolarmente nell'Emilia e nel Veneto) alquanti seguaci dell'esempio da lui dato, più numerosi e più costanti furono i suoi riprensori: ed egli, che s'era messo a *riformare* la tragedia italiana con l'alta ambizione di vendicare l'Italia dall'antico *scorno*, fu additato, di generazione in generazione, come una specie di traditore della patria, come uno svergognato settatore dell'arte forestiera. Approvazioni e riprovazioni.

Così gridarono molti di coloro i quali, non meno e forse anche più di lui, furono disposti a subire l'influenza de' nostri invidiati vicini: ma la *francofilia* del Martello, resa soprattutto appariscente del metro ch'egli predilesse, trovò de' contrappesi e de' correttivi nella relativa indipendenza della sua mente e nelle qualità delle sue attitudini. Plagiario, intanto, no: non solo non v'è nel suo teatro una tragedia sola, e neppure una intera scena, che possano dimostrarsi ricalcate sopra modelli francesi: non solo certi suoi mezzi tecnici, come i soliloqui, sono alieni della pratica e più dalla teoria prevalenti in Francia: ma — ciò che più importa — tutto il suo teatro, nel complesso, differisce per l'intonazione e per l'espressione da quello che sarebbe riuscito s'egli si fosse proposto di riprodurre esattamente, secondo il poter suo, la *sublimità eroica* del Corneille, la *delicatezza psicologica* del Racine e la *nobiltà* (sia pure posticcia) di tutti gli altri. Certo è invece — io già lo dimostrai altrove, e il vero è questo — che la sublimità eroica Relativa autonomia del Martello.

non l'attrasse, e rifuggì « atterrito » da que' soggetti che parevano richiederla e virtualmente contenerla; poco si piacque dei travagli dell'anime appassionate; poco o nulla indulse alle sentimentalità erotiche (tranne nella *Perselide* — una delle sue prime tragedie — non molto dissimile da molt'altre nostre tragedie amorose del secolo XVII, anteriori all'epoca del predominio francese); poco o nulla poi si preoccupò di quel *decoro* che in Francia era considerato come legge suprema e condizione essenziale della vera tragedia. Il Nostro invece obbedì piuttosto alla nativa sua indole di petroniano gioviale e d'italiano realista, seguì le ispirazioni dell'indole e dell'ingegno essenzialmente borghesi; sicchè dal mondo dei sentimenti e delle passioni superiori, quando accenna od innalzarvisi, scende o precipita tosto nel mondo della realtà comune, e le sue tragedie si colorano spesso d'una tinta ch'è spiccatamente comica o satirica. Non per nulla la miglior cosa ch'ei componesse è un dramma satirico; il *Femia sentenziato*.

Impotenza tragica e discreta potenza comica del Martello.

Le sue tragedie, sia romane (*Quinto Fabio*, la *Morte di Cicerone*, *Perseo*), sia greche (*Edipo tiranno*, *Edipo coloneo*, *Alceste*, *Arianna*, *Elena casta*, *Ifigenia in Tauri*), sia bibliche (*Sisara*, *Rachele*), sia turchesche e magari chinesi (*Perselide*, *Taimingi*), sia in versi quattordicisillabi, sia in versi sciolti (perchè due volte, nell'*Elena* e nel *Perseo*, egli ruppe fede al miracoloso metro che doveva operare il portento di sublimare il teatro tragico italiano), nacquero, si può dire, morte, e, come opere d'arte, per il loro valore, non meritano che oggi le si esamini e le si discuta. Quel poco che in esse ancora può interessarci non appartiene alla *sublimità*, alla *profondità*, al *pathos*, al *carattere tragico* delle scene e dei personaggi concepiti dal Martello, ma piuttosto alle più spontanee attitudini del suo ingegno, refrattario a tutto ciò che non fosse intuizione e riproduzione della vita comune e della realtà quotidiana.

Il suo concetto dello stile tragico.

Questa prevalente tendenza spontanea del suo ingegno s'afferma anche nelle idee ch'egli espose intorno allo stile tragico: idee incoerenti, in più d'un punto incerte, ma chiare però là dove egli spesso asserisce la necessità che lo stile della tragedia « contraffaccia le forme correnti del favellare ».

Non saranno le forme correnti del favellare plebeo: ai principi e ai grandi personaggi, necessari attori delle tragedie, converrà prestare un linguaggio appropriato al loro grado: converrà anche spargere nei loro discorsi, con mano parca ed

accorta, qualcuno di quegli ingegnosi *ornamenti* che distinguono l'arte del dire dal semplice dire; ma con ciò lo stile tragico non dovrà perdere mai la spontaneità, la facilità, la conveniente *famigliarità*, che son da ricercarsi in esso come prime doti. Il metro da lui preferito — quel metro che, se mai fece buona prova, lo fece soltanto nella commedia — attagliavasi a un simile concetto; anzi trasse spesso il buon Bolognese ad essere molto più facile, semplice e famigliare di quanto avrebbe voluto.

Ora — è bene avvertirlo — quel metro, infelicissimo anche per la poca destrezza con cui seppe adoperarlo, fu la principale cagione della sua celebrità: che non dipese da strepitosi successi, non da intrinseche differenze sostanziali dell'arte sua da quella di moltissimi altri, ma dalla speciosa apparenza di avere, egli primo ed egli solo, spinto la tragedia italiana a modellarsi esattamente sulla francese.

I due contemporanei o rivali suoi, che con lui s'accinsero a rigenerare ed a rinsanguare la tapina tragedia nostra, bandirono ferocemente invece la crociata contro gli oltramontani: dissero che, per far bene, bisognava scostarsi a tutto potere da essi, e fare tutto altrimenti: ma dei due, uno solo in verità tenne fede a codesto proposito: Gian Vincenzo Gravina. Vero è che considerando varie proposizioni espresse dal Martello ne' suoi scritti polemici e teorici e dal Gravina ne' suoi due libri *Della tragedia*, risalta una certa notevole concordia tra loro: poichè anche il Gravina non si mostra punto ligio ad Aristotele, quantunque senta vivo lo scrupolo dell'unità di tempo. Non però ai precetti dello Stagirita egli vuol obbedire, ma ai «principi di pura e semplice ragione»: le regole hanno «inaridita la poesia». Ogni libero ingegno s'aspettasse d'aver tanti avversari quanti superstiziosi devoti aveva Aristotele: la cui *Poetica* è «imperfetta» e fallace, specie là dove, p. es., commenda come superiori a tutte le favole le *ravviluppate*, o prescrive che i protagonisti sieno persone di «virtù mediocre», ecc.: ma se erronea era pel Gravina la dottrina del filosofo, perfettissima era l'arte de' poeti greci; fuor d'essa non eravi salute: ad essa bisognava tornare: i moderni tutti erano fuor di strada, specie perchè avevano mescolato ai lutti tragici gli amori — ciò che non impedì (sia detto tra parentesi) che in tre delle cinque tragedie (il *Palamede*, l'*Andromeda* e l'*Appio Claudio*) anch'egli concedesse qualche posto a cotesta molle passione.

I suoi emuli.

G. V. Gravina.

Ritorno ai Greci: bando agli amori.

Ritornare ai Greci, bandire gli amori, furono del resto propositi che, poco prima e poco dopo, manifestarono pur altri, anche in Francia; ma ben pochi o nessuno intesero sul serio, come il Gravina, che fosse possibile riprodurre sotto una scialba forma scheletrica, con un'ingenuità melensa, lo schema del dramma greco ne' suoi particolari tecnici. Del suo tentativo, interamente fallito per l'assurdità del concetto e per l'assoluta mancanza di ogni virtuosità poetica, si è riso abbastanza fin da quando apparve (1712); nè occorre che si spenda una sola parola per dimostrarne la quasi inverosimile goffaggine. Quelle filatesse di versi slombati, o lunghi o corti, con cui il Gravina pensò di riprodurre la polimetria delle tragedie greche: quell'andatura dimessa e lenta del discorso senza nervi, ch'ei prese per aurea semplicità antica: quell'ingombro di comparizioni interminabili, ch'ei prese per ornamenti e per vivezze liriche; quell'andirivieni sconclusionato di persone, che raccontano, dissertano, spifferano sentenze, altercano, gemono, non per sè, ma per il pubblico ascoltante; quella mancanza continua d'ogni azione, d'ogni interesse, d'ogni verità umana, oggi non possono invogliare alcuno alla critica. Ma forse il Gravina (che del resto non era, nè molto nè poco, un artista) non avvertì l'assoluta indegnità estetica delle sue cinque tragedie solo perchè egli si compiacque dello *sfogo* di pensieri, di sentimenti e di risentimenti soggettivi, che in esse aveva compiuto.

Insufficienza poetica del Gravina.

Contenuto soggettivo del suo teatro.

In tutte, ma più specialmente nel *Palamede*, voi incontrate l'allusione, il concetto, l'atteggiamento, il discorso che vi richiamano l'autore, le sue convinzioni, le sue passioni, le sue ire, i suoi casi: e, come ho detto altrove, solo cotesta contenenza e cotesto fine apologetico o polemico rendono le tragedie del Gravina ancora osservabili e degne d'esame, quali documenti psicologici e biografici.

I grecheggianti puri del tempo. Il Lazzarini e il Salio.

Però, quantunque si proponesse di tornare ai Greci (veramente, a guardar bene come sono intessute e condotte quelle sue cinque infelicissime tragedie, si direbbe piuttosto ch'egli si proponesse di tornare a Seneca), egli che prese la maggior parte de' soggetti suoi dalla storia romana, e si valse della forma esterna tragica antica per manifestare, oltre l'animo suo, delle idee astratte affatto moderne, non è da confondere coi pochi grecheggianti puri del tempo; quale Domenico Lazzarini, autore dell'*Ulisse il Giovine* (1715), famoso non già per la singolare industria con cui vi è ormeggiato l'*Edipo* di

Sofocle, non per la meccanica abilità con cui vi è ricostruito il congegno ed anche imitato il colorito della tragedia greca, ma piuttosto per la fortunata parodia, fattane nel *Rutzvanscad il Giovine* da Zaccaria Valaresso; o Giuseppe Salio, autore d'una *Penelope* (1724), d'una *Temisto* (1728), d'un *Salvio Ottone* (1738), e d'un *Esame critico intorno a varie sentenze d'alcuni rinomati scrittori di cose poetiche*, ecc. (uscito postumo col *Salvio Ottone*), ch'è il programma d'un arrabbiato avversario d'ogni modernità, d'un fanatico adoratore, non diremo di Sofocle, ma d'Aristotele; o Tommaso Farsetti, autore d'una *Morte d'Ercole* (1758); e pochi altri (veneti quasi tutti) sui quali certo il Gravina non esercitò influenza nessuna, mentre la poca che può attribuirglisi fu sentita piuttosto nel Mezzogiorno; specialmente dal Pansuti.

Per il Salio, ai cui occhi il Gravina era un eretico, il Martello rappresentava naturalmente l'Anticristo; ma il Martello avrebbe potuto consolarsi di tanto abborrimento, se avesse, leggendo l'*Esame*, veduto che anche il suo più illustre aversario, Scipione Maffei, era fatto segno, da parte del retrivo Padovano, ad un'avversione poco men fiera. Ai grecheggianti ed agli aristotelici puri non poteva infatti garbare di sentirsi dire che le regole fondate sull' autorità non contano, mentre contano quelle « fondate sulla ragione e sulla natura ». Scipione Maffei

Tra il Martello e il Maffiei, infatti, non c'era poi di mezzo il mare; e d'altra parte un abisso non separava nemmeno il Maffei dai Francesi.

Non aveva dichiarato il Martello, nell'*Impostore* (1714), di non conoscere uomo che « men » del Maffei « si prendesse soggezione delle pur anche accreditate imposture » ? Non aveva il Maffei studiato d'appropriarsi alcuni di quei procedimenti tecnici, che i Francesi vantavano come loro innovazioni? Non aveva egli, p. es., bandito totalmente il coro, che al Salio pareva delitto l'omettere, solo perchè Aristotele avevalo enumerato tra le *parti di quantità* della tragedia? Non aveva anch'egli cercato « uscendo dall'uso » (cioè dall'uso antico e dall'uso classico italiano) di adattare la tragedia al gusto, alle esigenze dei suoi contemporanei? Dar battaglia ai Francesi, *buttarli a terra* — secondo una sua espressione — dimostrando che anche in Italia poteva sorgere un autor tragico d' ingegno e di grido, capace di piacere, d'interessare, di commuovere, pur senza sfruttare le abusate risorse de' sospiri e de' pianti amorosi, Il Maffei rispetto ai Francesi.

senza lambiccar concetti e senza architettare macchine di romanzi: questo fu il precipuo suo fine: sta bene: ma dopo tutto, bisogna pur ricordarsi che da un pezzo già in Francia si protestava contro l'abuso dell'amore nelle tragedie (notissime le proteste del Rapin e del Dacier): che recenti erano in Francia alcuni tentativi, fatti dal Lafosse e dal Longepierre, per purgare la scena tragica da quella che sembrava passione troppo molle, troppo indegna del coturno: e che il Martello stesso aveva « fatto ogni sforzo per non lasciarsi vincere la mano » da cotesta volgare passione, la quale in parecchie delle sue tragedie non entra neppure di straforo. Non per nulla del resto in Francia la *Merope* potè, fin dal suo primo apparire, essere accolta a gran festa, lodata, tradotta e invidiata come cosa degna del genio di quel paese. Il p. Egidio Saverio La Santé, nella sua concione in cui dava risposta affermativa al quesito *Utrum Galli caeteros inter Europae populos ingenii palmam in re litteraria sibi vindicare possint* (1728), dopo aver riaffermata la incommensurabile inferiorità de' nostri più celebrati autori antichi rispetto ai *príncipi della gallica tragedia*, ricordava il Maffei come l'unico nostro poeta degno di essere paragonato ai migliori di lassù, e aggiungeva: « *Dent Itali, dent saepe tragedias qualis illa est* Merope . . . : *famae plausui adiungemus plausum, eximiamque prolem vel cupiemus natam in Gallia, vel quasi nostram libenter cooptabimus* ».

Il Maffei e il Gravina. Non tutto, a dir vero, nella *Merope*, era fatto per piacere ai Francesi: ma non importa: questa specie d'*adozione* dell'opera nostra, come cosa *quasi loro*, significava assai: voleva dire almeno ch'essi vi ravvisavano bene qualche tratto di quel loro *sistema teatrale*, di cui erano così teneri e così orgogliosi. Il Maffei aveva bensì aspirato a ricondurre la tragedia verso la *semplicità antica*: ma cotesta semplicità doveva consistere, se mai, nella natura e nell'espressione dei sentimenti, nell'ordito della favola, nell'unità dell'azione sfrondata d'ogni inutile ingombro d'episodi: e non in una rudimentale ingenuità di mezzi tecnici vieti. Tornare all'antico per lui non significò punto rinunziare alle risorse di quell'abilità scenica nel costruire il dramma, che ai Francesi egli non negò mai: nè tampoco riprodurre meccanicamente, come il Lazzarini, il Salio e, in parte, il Gravina, la struttura della tragedia antica. « La vostra tragedia » — scrivevagli il Gravina in una lettera che venne

presto pubblicata dal Becelli — « non poteva veramente essere migliore per bandire dal teatro l'infamia e la mostruosità presente » (le *tragicommedie*, le *opere regie*, ecc., di cui abbiamo parlato, e sopratutto le abborrite produzioni di G. A. Cicognini) « e per la vera espressione della natura, tanto incognita a quei tragici stranieri » (i Francesi) « che oggi fanno tanto rumore. Trovandosi il popolo così male avvezzo, non dee essere disgustato dall'antica severità » (si noti), « dalla quale io non mi son saputo astenere » (si noti ancora): « onde voi avete saputo conseguire meglio il nostro comune fine ».

La tecnica del Maffei

Il *fine comune* era l'onore del teatro tragico italiano da vendicarsi: era la tragedia italiana da rimettere, o da mettere finalmente, nelle grazie del nostro pubblico, ma a cotesto fine (lo stesso Gravina mostravasene già persuaso), non potevasi giungere che seguendo una pratica diversa da quella degli antichi e dei loro più stretti imitatori. Bando dunque ai prologhi, ai lunghi monologhi narrativi: parco uso anche dei soliloqui di più verisimili specie (nella *Merope* sonvene due soli A. IV, sc. 3.ª e 5.ª); bando ai nunzi, ai messi, alle nutrici, agli oracoli, agli interventi del soprannaturale; bando al coro, sia stabile, sia mobile: bando alla polimetria: e ricerca della giusta intonazione nella flessibilità dello sciolto variabile e spezzabile in modo, che « maestà servando e decoro », venisse « a rappresentare un ragionar naturale » (disse il Maffei nel *Proemio*); quel tipo di discorso nobile e comune insieme, di cui era andato in cerca infelicemente anche il Martello.

Il *tipo* della *Merope*.

La *Merope*, in sostanza, soddisfece a diversi desideri non nuovi: fu ideata e lavorata secondo concetti parte, bene o male, attuati, parte espressi già da altri, e rispondenti nell'insieme al tipo di tragedia (un tipo classico riformato) che l'Italia del secolo XVIII adottò comunemente, come risultante di due fattori disuguali in potenza e non contrastanti tra loro: la tradizione paesana, e l'influenza francese.

Successo della *Merope*.

Piacque: e non ai soli letterati; anzi fu l'unica tragedia nostra, prima dell'Alfieri, che trionfasse memorabilmente e durevolmente sulle scene; benchè, per procurarle il gradimento del pubblico, gli attori talora l'adulterassero e la sconciassero, o voltandola in prosa, o innestandovi episodi d'amori e di nozze, o decorandola di qualche po' *di spettacolo*; magari un bel fuoco artificiale in fine! . . . Ma essa piacque anche a chi non impacciavasi di discussioni teoriche intorno all'arte della tra-

gedia, di regole e di sistemi, di primato italiano o di preminenza francese: e perciò importa stabilire il grado del suo valore estetico in ragione col successo da essa incontrato.

Nascimento della Merope.

Già la natura non aveva fatto il Maffei poeta, e specialmente poeta drammatico. Versi egli ne aveva composti di molti (qual mai letterato d'allora sapeva astenersene?), e non goffi, e non scipiti, passabilissimi anzi: ma prima de' suoi trentott'anni (ci tenne a dichiararlo nel *Proemio*) non erasi mai neppure sognato di divenire autor tragico. Fu caso. Un bel giorno del 1713, discorrendo, in un crocchio, dell'argomento che in que' giorni interessava a molti, cioè del come si potesse « rendere il primo onore e la debita onestà a' nostri teatri », si sentì invitare, sollecitare vivamente dagli amici a comporre una tragedia conforme al lungo desiderio e alla vana aspettazione dei meglio pensanti. Si schermì dapprima: ma poi si lasciò tentare dall'ardimentosa prova; vi si accinse; e in due mesi ei condusse a termine il lavoro. Tale fu il nascimento della *Merope;* e tale non è d'ordinario il nascimento delle grandi e geniali opere d'arte: l'idea del dramma non sorse spontanea nella fantasia del Maffei, ma vi si formò attraverso a un processo di discussioni e di riflessioni teoriche: l'autore non vide sul principio l'opera, ma i *principî* d'arte a cui l'opera stessa doveva in certo modo servire di conferma.

Le facoltà del Maffei.

L'uomo però era ricco d'ingegno, di cultura, d'esperienza scenica; era convinto che « quella tragedia diletta più », la quale « prende a dipinger di proposito una passione e a vivamente esprimerla », ed anche sapeva che sul teatro ciò che più preme, perchè più piace e più colpisce, è la *teatralità.*

La « passione ».

Ora la passione destinata dal Maffei a svolgersi in tutta la sua potenza e a signoreggiare nella tragedia, è « il materno affetto » della protagonista, di Merope. Ma la favola di Merope, o di Cresfonte, quale il Maffei la raccolse da Igino, a non volerne alterare affatto il contenuto, non prestavasi compiutamente alla espressione di quell'affetto, che il Nostro erasi proposto di rappresentare. L'affetto materno in essa entrava veramente in azione solo come disperato furore di vendetta: la madre, tratta a credere che l'unico suo figlio, dal quale si divise per preservarlo dalla crudeltà di colui che le ha ucciso il marito ed usurpato il regno, sia caduto vittima delle insidie del tiranno, perduta ormai ogni ragion di vivere, vuol morire e vendicare nel sangue del sicario il figlio..... e sè

stessa: poichè l'unica grazia ch'essa chiede a Giove è di non giungere « nel sempiterno oblio, | Ombra affatto derisa e invendicata » (A. III. sc. 6.ª). L'*atto eroico* di Merope è questo: e quest'atto, che potrebbe anche addirsi a un padre, a un marito, a una moglie, a un figlio, a un amante, a un amico, a chiunque insomma abbia perduto, o creda d'aver perduto, la persona cara per cui viveva, e voglia morire e vendicarla, non serve a caratterizzare il « materno affetto »: anzi nella sua ferocia (e più feroce appare per le circostanze in cui la Merope del Maffei cerca di compierlo) ha qualche cosa che contrasta con l'idea di pietà dolce e soave, inseparabile dall'idea di madre.

Cotesta idea fu bensì presente anche alla fantasia del Maffei: ma gli mancò la potenza d'incarnarla. Merope è bensì madre in molti de' suoi discorsi; ha sempre il pensiero rivolto al figlio lontano: la maternità si riverbera in molti de' suoi sentimenti: ma sono tocchi ed accenni non ben compenetrati nella espressione totale della figura. Essa sente compassione d'Egisto (A. I, sc. 3.ª) « povero e servo », perchè subito ricorda che « in tal povero stato | Oimè... anche il *suo* figlio occulto vive »: vede Egisto florido ed aitante, e subito s'augura ch'anche suo figlio « sì ben complesso e di sue membra | Sì ben disposto divenuto sia »: materno è in lei il trepidare pensando ai disagi e ai pericoli del suo caro Cresfonte peregrinante, « Rozzo garzon, solo, inesperto ignaro », per stranieri paesi, dove andrà forse mendicando un tozzo di pane, dove potrà forse cadere ammalato, senz'alcun che l'assista: « Ma poi, se infermo | Cade, com'è pur troppo agevol cosa, | Chi n'avrà cura? ei giacerassi in terra | Languente, afflitto, abbandonato, e un sorso | D'acqua non vi sarà chi pur lui porga » (A. II. sc. 2.ª): materni i lamenti ch'essa sparge per la supposta morte di Cresfonte: « Un solo figlio | Rimaso m'era appena: io per camparlo | Mel divelsi dal sen, mandandol lungi, | Lassa, e il piacer non ebbi di vederlo | Andar crescendo, e i fanciulleschi giuochi | Di rimirarne » (A. III, sc. 6.ª), ecc. Qui ed altrove avete accenti di tenerezza materna, che all'Alfieri, scrupoloso del *decoro tragico* assai più dei Francesi, all'Alfieri, il quale rimproverava a Maffei d'avere ritratta una *mamma donnicciuola* e non una *madre regina in tragedia*, parevano soverchiamente naturali e molli: ma qui ed altrove (questo è l'essenziale) avete dei tratti di giustezza puramente generica, avete la madre, più che una madre, e

L'idea di madre.

quella tal madre. Ciò che distingue Merope dall'altre, non è nè il grado nè la forma nè l'attività del suo « materno affetto », ma la sua ferocia, e cotesta ferocia poco femminile e punto generosa, come abbiamo detto, in cui culmina l'azione, quasi ci fa dimenticare la madre che dovrebbe in lei risplendere.

Incoerenze. A ciò s'aggiunga ch'essa partecipa del difetto d'altri personaggi della tragedia, che appaiono stranamente illogici, inconsiderati e ciechi nella loro condotta (Polifonte, Egisto, Adrasto); ma gli effetti sul teatro non s'ottengono sempre rispettando la logica e la verosimiglianza; ed agli effetti principalmente badò il Maffei, il quale sarebbe stato pago se, per sua lode, il pubblico avesse riconosciuto (come dice Ismene (A. IV, sc. 7ª), che « Con così strani avvenimenti uom forse | Non vide mai favoleggiar le scene »! Strani, è vero: ma, nella disposizione, nella successione e nel complesso loro, tali da illudere, da interessare, da soddisfare certe esigenze e certi gusti del pubblico, o almeno di quel pubblico.

Abbondanza d'effetto.

Il I atto. L'azione incomincia con un contrasto assai netto e vivace tra Merope e Polifonte. Costui, per oblique ragioni di dominio, vuol fingersi innamorato della donna a cui ha tolto, quindici anni innanzi, marito, figli e trono, e vuole indurla a divenire sua sposa. « Amore, eh? », esclama Merope, la quale subito intende che si tratta di ben d'altro; che quest'amore improvvisamente dichiaratole quando essa troppo sapeva d'aver perduti tutti i doni per cui può piacere una donna, era menzogna. E poi, come vincere il ribrezzo di darsi a Polifonte? « Un regno | Non varrebbe il dolor d'esser tua moglie. | Ch'io dovessi abbracciar colui che in seno | Il mio consorte amato (ahi rimembranza!) | Mi svenò crudelmente? E ch'io dovessi | Colui baciar che i figli miei trafisse? | Solo in pensarlo io tremo, e tutte io sento | Ricercarmi le vene un freddo orrore ». Invano Polifonte si sforza di dissipare in lei cotesto senso di ripugnanza, e di persuaderla ch'egli veramente e sinceramente l'ama, vantandole supposti benefici, di cui essa dovrebbe essergli grata, primo fra tutti « la vita » lasciatale (« Ecco il don dei tiranni » — ribatte la donna — « allor che morte | Non dànno, sembra lor di dar la vita »); ma egli deve alfine mostrarsi nel suo vero aspetto di tiranno imperioso, sragionevole, brutale (« crudelotto tiranno » diceva l'Alfieri, a cui pareva d'essere andato assai più in là nell'arte di plasmare i tiranni da tragedia, trasformandoli in « re machiavellieri »), che dirime ogni questione

con un atto di prepotenza: « Or si tronchi il garrir. Al suo signore | Ripulsa non si dà: per queste nozze | Disponti pure, e ad obbedir t'appresta. | Chè, a te piaccia o non piaccia, io così voglio! ».

A questo punto giunge Adrasto (sc. 2.ª), per annunziare la cattura d'un « Giovane d'alti sensi in basso stato, | Ed in vesti plebee di nobil volto », reo d'omicidio: e l'omicida entra (sc. 3.ª), accolto con una esclamazione di meraviglia da Merope (« Mira gentile aspetto »!), la quale poi tosto avverte « un cotal atto » fatto dal giovane nell'aprir la bocca, che le ritorna a mente e le ritrae « il *suo* consorte.... si com'il vedesse ». Ciò basta perchè essa provi una viva compassione per il mal capitato che si proclama innocente, o reo soltanto d'omicidio involontario: e per lui essa tosto intercede: « Non correr tosto, | Polifonte, al rigor: chè non sospendi | Finchè si cerchi alcun riscontro? io veggio | Di verità non pochi indizi, e parmi | ch'egli merti pietà » — « Nulla si nieghi | In questo giorno a te », risponde il tiranno interessato a mostrarsi compiacente, e poco interessato ad assicurare sè stesso, benchè, come dice a *parte* Ismene, confidente di Merope, « Non un'ora già mai, non un momento | Abbandona il sospetto i re malvagi ». Tanto poco interessato anzi a saper tutto e a veder chiaro, che s'accontenta di vaghe risposte a queste categoriche domande ch'ei pone al giovane quando incomincia ad interrogarlo: « Chi sei tu? donde vieni? ». S'egli avesse insistito perchè il giovane *declinasse* un po' meglio *le sue generalità* (e il giovane, ignaro ed ingenuo com'è, cioè come il Maffei ha voluto farlo, l'avrebbe subito accontentato, dichiarandogli di chiamarsi Egisto — glielo dichiara infatti più tardi — A. III, sc. 2.ª — figlio del vecchio Polidoro, *nativo* di Laconia), tutto era finito, almeno per Merope: la quale, non potendo ignorare nè il nome sotto cui suo figlio era cresciuto ignoto a sè stesso nè il nome del servo a cui l'aveva affidato nè il paese dove l'aveva nascosto, e già colpita dalle singolare rassomiglianza del giovane stesso colla buon'anima di Cresfonte, avrebbe dovuto, senz'altro, riconoscere il proprio figlio. Ma allora, come condurla alla « decantata azione — teatrale avvenimento bellissimo » — dice il Maffei nel *Proemio* — « del voler essa uccidere il figliuolo non conosciuto, e del venir trattenuta da chi gliel fa riconoscere »? Come compiere allora « il lungo corso di cinque atti »?...

Bisognava dunque ritardare quanto più era possibile l'agnizione, per non perdere l'effetto di quel « teatrale avvenimento

bellissimo » destinato ad essere il *clou* della tragedia. E il Maffei ebbe una felice idea, quando imaginò che Merope fosse tratta in errore e messa sopra una falsa strada d'induzioni e di sospetti dal suo stesso amore materno. Al principio del II atto (sono i confidenti Euriso ed Ismene che dialogizzano tra loro) apprendiamo ch'essa è in preda a nuove straordinarie ansie ed inquietudini. Arbante, il messo che soleva spedire ogni sei mesi in Laconia a prendervi notizie del figlio nascosto, è tornato recando novella della scomparsa del giovane Cresfonte, sottrattosi furtivamente alla custodia del vecchio Polidoro. Ma se Ismene sa e racconta tutte le angosce di Merope trepidante pel suo caro Cresfonte esposto ai rischi e ai disagi della vita errabonda, non sa fin dove arrivi la fantasia spaurita della infelice; la quale ad Euriso, che tenta di calmarla e di rassicurarla, dirà indi a poco (sc. 2.ª): « Ah! tu non sai da qual timor sia vinta ». Gli indizi su cui si fonda non sono molto forti: ma che importa? essa *teme*, *teme* egualmente (e fin qui, anche nell'irragionevole temere, essa è madre) che « quell'ucciso », di cui lo sconosciuto assassino arrestato da Adrasto aveva descritto il contegno e l'aspetto, « non sia stato Cresfonte »! Il chiodo è già abbastanza fisso nella sua imaginativa allucinata: ma un accidente strano (strano davvero!) lo ribadisce. Mentre Ismene le reca (sc. 5.ª) che Polifonte « sposa la vuole al sol novello », e che intanto, per farle cosa grata, perdona al « reo », di cui erasi dianzi mostrata pietosa (nuovo indizio che colui fosse veramente l'assassino di Cresfonte cotesta inattesa clemenza del tiranno), ecco Euriso « con sereno sembiante » avvicinarsi « Qual uom che porta in sen liete novelle ».

Il II atto.

Egli crede infatti di portarle la prova certa della vanità d'ogni timore. « Cresfonte, | Nudrito in umil tetto e qual di servo | Figlio tenuto », doveva andarsene errando pel mondo « in basso arnese »; ora l'ucciso « avea superbe spoglie »; e ciò bastava a dimostrare con ogni evidenza ch'esso non era Cresfonte. « Ma quali furon queste spoglie e dove | Sono? » — domanda Merope. Euriso è in grado di convincerla col fatto: « Io di esse questa sola gemma | Vo' che tu vegga: con fatica Adrasto | A le mie mani l'affidò: rimira | Se un tesoro non vale ». Con fatica Euriso era dunque riuscito a farsi prestare per un momento da Adrasto la ricca gemma, e bisogna credergliela: anzi c'è proprio da stupire che Adrasto, il quale erasi mostrato (A. I, sc. 4.ª) tanto sollecito d'assicurarsi il

possesso dell'anello facendo giurare al presunto ladrone, a cui l'aveva « tratto di man », di non fiatarne con nessuno, poi con tanta facilità consegnasse (e perchè?) il prezioso oggetto ad Euriso. È anche strano che Euriso, un confidente di Merope, un partigiano della dinastia detronizzata, non avesse riconosciuto nella volpe incisa in quella gemma, il suggello con cui « spesso improntare il re solea » (il buon re trucidato dall'iniquo Polifonte): ma lo riconosce Merope; riconosce « l'anel che col bambino diede | A Polidoro, e che di dar gl'impose | Al figlio *suo*, se mai giungesse a ferma | Etade »: e così ogni dubbio è ormai impossibile: l'ucciso fu veramente Cresfonte; essa non ha più figlio!

In questa 6.ª scena — ultima dell'atto — l'effetto da ottenere con quel colpo inatteso dell'anello (« funesto, impensato, orribil caso »!) che Euriso mostra a Merope credendo di consolarla, mentre invece così la piomba nell'estrema angoscia, preoccupò il Maffei assai più del « materno affetto », che qui non trova la più alta, la più adeguata, la più sincera espressione nel pianto. Merope ragiona, declama, generalizza, e infine freme di rabbia sanguinaria: « Or odi Euriso: io in vita | Non vo' più rimaner: da questi affanni | Ben so la via d'uscir; ma convien prima | Sbramar l'avido cor con la vendetta. | Quel scellerato in mio poter vorrei, | Per trarne prima, s'ebbe parte in questo | Assassinio il tiranno: io voglio poi | Con una scure spalancargli il petto, | Voglio strappargli il cor, voglio co' denti | Lacerarlo e sbranarlo »!

Ecco quindi avvicinarsi finalmente il « teatrale avvenimento bellissimo », che al Maffei piacque tanto da volerlo rappresentare due volte, ma, a pensarci su un poco, con assai dubbia felicità d'invenzione, tanto la prima che la seconda. Merope è tutta invasa dal suo furore di vendetta e di sangue, e par che vada in cerca di colui su cui vuole sfogarlo. « Egli è qui solo », le dice Ismene (A. III, sc. 3.ª); e Merope non si getta forsennatamente su Egisto con un di que' moti che la cieca passione giustifica, ma risponde all'ancella: « Or fa che Euriso accorra, e fa che indugio | Non ci frammetta ». Quando Euriso è giunto, essa gli ordina d'« assicurarsi » d'Egisto, il quale gentilmente si lascia legare ad una colonna. Ciò fatto, Merope impartisce quest'altro ordine ad Ismene: « Or va, recami un'asta »; e dopo cotesti preliminari, comincia ad interrogare con atroci minacce il malcapitato, per istrappargli di bocca la confes-

Il III atto.

sione della sua complicità con Polifonte, e per sapere quali fossero l'ultime parole della vittima.... L'interrogatorio va un po' per le lunghe senza costrutto; e se ne accorge Euriso, il quale ammonisce: « Donna, tu perdi | Il tempo e la vendetta: in questo loco » (siamo infatti nell'atrio della reggia) « Di leggier può arrivar chi ti frastorni ». Merope comprende e si decide a vibrare il colpo, che però è arrestato da questo grido lamentoso d'Egisto: « O cara madre, | Se in questo punto mi vedessi! ». « Hai madre? » — esclama Merope; e tutta la poesia della scena consiste in quel nome da lei ripetuto con accento di perplessità. Lei, madre infelicissima, vede fugacemente le lagrime di un'altra madre, e le intende: ma l'ira prevale: « Barbaro, madre. Fui ben anch'io, e sol per tua cagione | Or nol son più: quest'è ciò che ti perde: | Morrai, fiero ladrone ». Ma qui un nuovo grido lamentoso d'Egisto l'arresta ancora. Il grido, com'è nelle prime edizioni, doveva avere davvero cotesta virtù istantanea: « Fatal Messenia! »; mentre nella edizione definitiva, in cui si legge: « Ah, padre mio, | Tu mel dicesti un dì ch'io mi guardassi | Dal por giammai nella Messenia il piede », la parola che sola può colpire Merope e trattenerle il braccio è quella che Egisto pronuncia per ultima: *Messenia*; mentre si perde il *fatale* che ne integrava la potenza. « Nella Messenia? e perchè mai? » — domanda Merope. « Bisogna | Credere ai vecchi » — prosegue Egisto. « Un vecchio è il padre tuo? » — ci dà l'edizione ultima — « Dal capo a i piè m' è corso un gelo, Euriso, | Che istupidita m'ha — Dimmi, garzone, | Che nome ha.... » e Merope non compie la domanda, perchè in questo punto sopraggiunge Polifonte. Però nel primo testo, essa aveva tempo di chiedere: « Di' come si noma | Il padre tuo? di' tosto »: ed Euriso le rispondeva: « L'infelice | Chiamasi Polidoro ».

Era troppo; poichè, se dopo aver saputo, oltre il resto, che il giovane riconosceva per padre un vecchio, di nome Polidoro, il quale avevagli raccomandato di non porre il piede nella « fatal Messenia », essa ostinavasi nel fiero proposito d'ammazzarlo senz'altro, come un cane, riusciva incomprensibile, non per la sua ferocia, ma per la sua cecità.

Vero è che il favore e la protezione subitamente concessi da Polifonte al giovane omicida, a cui, malgrado il primo rigore dimostratogli, assicura l'impunità (A. III, sc. 5.ª), sembravano dover risospingere nell'errore l'infelice madre, la quale

tra sè ragionava a questo modo: — Polifonte « approva e loda », protegge e premia costui: dunque costui gli ha reso qualche servigio: dunque costui è per certo l'uccisore del mio Cresfonte. « Che dubitar? misera, ed io da un nome | Trattener mi lasciai, quasi un tal nome | Altri aver non potesse » (così diceva nel primo testo, mentre nel testo ultimo si legge: « Che dubitar? misera, ed io da un nulla | Trattener mi lasciai »); ma se per lei non era più possibile alcun dubbio, ciò dipendeva dal fatto che d'ammazzare quel giovane essa aveva ormai fitto irremovibilmente il chiodo, e ch'essa aveva sete irresistibile di sangue. Una sete però che durando un po' troppo a lungo e cercando con troppo studio il suo appagamento, finisce collo snaturare alquanto Merope e col cancellare quasi in essa la pura e soave impronta della madre.

È calata ormai la notte; Egisto, benchè « tema » sempre di Merope, « sì, ch'ogni momento | *Gli* par d'averla con quell'asta al fianco », s'indugia ancora nel palazzo, anzi nell'atrio stesso in cui eragli stato fatto il mal tiro; e Ismene, che qui lo incontra, concepisce subito la speranza (tanto è grullo quel giovanotto!) di poter ritentare con successo il gioco. Bisogna dunque tenerlo a bada, fargli promettere di non allontanarsi, correre intanto ad avvertire Merope, e poi dargli addosso. Egisto assai bonariamente si presta; poichè prima (A. IV, sc. 2.ª) promette con tutto il suo candore di non muoversi finchè Ismene non torni (« Mia fè dò in pegno: e dove gir dovrei? | Per consumar la notte e alcun ristoro | Per dar col sonno al travagliato fianco, | E agli afflitti pensier, io miglior loco | Di quest'atrio non ho, dove adagiarmi | Cercherò in alcun modo » — egli dice — giacchè l'ingrato Polifonte, a quanto pare, nonostante l'obbligazione immensa che gli aveva, non erasi neppure presa cura di concedergli un giaciglio nelle stalle reali!); poi s'addormenta (sc. 3.ª), e dorme così sodo che non ode nè i passi nè le voci d'Euriso e di Polidoro (sc. 4.ª e 5.ª). Non ode nemmeno l'avvicinarsi di Merope, quando arriva finalmente guidata da Ismene (sc. 6.ª); la quale a tutta prima, non scorgendo Egisto disteso sopra un « sedil di marmo », esclama: « Ben in vano sperai che tener fede | Ei mi dovesse, e forse ancor più invano | Mi lusingava che sì sciocco ei fosse »! Già, appunto; ma essa s'avvede poi tosto che lo sciocco, « sepolto in alto sonno », giaceva lì poco discosto sul sedile, nella « miglior guisa » per offrire a Merope

ogni comodità di scannarlo; e Merope, riconosciuto che più propizia occasione non poteva desiderarsi (« È vero: i giusti Dei l'han tratto al varco »), si precipita su di lui alzando la scure della quale s'è armata, e gridando: « Ombra cara, infelice, e fin ad ora | Invendicata del mio figlio ucciso, | Questo olocausto accetta, e questo sangue | Prendi, che per placarti a terra io spargo ».

Momento di terrore pel pubblico: ma terrore breve, poichè ecco sbucare da qualche angolo dell'atrio Polidoro e arrestarle il braccio: « Ferma, reina: oimè, ferma, ti dico » (sc. 7.ª): e, mentre Egisto fugge, darlesi a conoscere e rivelarle che il presunto uccisore di Cresfonte, non è altri che il suo Cresfonte stesso.

Il V atto. Qui la tragedia è, virtualmente, finita, con gli effetti di questi colpi di scena e di questa sorpresa: il resto, cioè tutto il V atto, langue per mancanza d'azione. Lunga la 1.ª scena in cui Polidoro, dopo avere scoperto ad Egisto il vero suo essere, lo frena ne' suoi baldi ardori giovanili col senno dell'esperienza canuta, e con la diffidenza del vecchio che considera il mondo « troppo intristito » da quello ch'era una volta. Inutile la 2.ª scena, dove Polifonte fa sfoggio della troppo consueta iniquità dei tiranni da tragedia, ordinando ad Adrasto di condur tosto Merope al tempio per le nozze (dalle quali aveva pure ragionevolmente pensato di potere dispensarsi — A. III, sc. 1.ª), e di trucidarla, qualora resistesse. Merope cede (A. V, sc. 3.ª), perchè, con « Pensamento maligno, empio, infernale », Polifonte, per bocca d'Adrasto, le minaccia « un fiero scempio » di tutte le persone a lei care, se non s'arrende. Così essa è « strascinata » all'altare nuziale: Egisto, cioè Cresfonte — chiamiamolo ormai col suo nome — la vede ridotta al « ben duro passo » e la segue (sc. 4.ª). Ciò che accade poi nel tempio, cioè l'uccisione di Polifonte per mano di Cresfonte, è narrato da Ismene (sc. 6.ª); perchè il Maffei, quantunque la morte del tiranno costituisse una catastrofe lieta, non ebbe il coraggio (che mancò pure al Voltaire) di farlo cadere sul palco (come cade nella *Merope* dell'Alfieri), contravvenendo al precetto di non insanguinare la scena.

Valore della *Merope*. Tutto sommato dunque, la *Merope* non è un miracolo; ma tale potè legittimamente parere, rispetto a quanto di meglio gl'Italiani avevano saputo fare fino allora nella tragedia. C'era inoltre il lieto fine, sempre caro al buon pubblico, soddi-

sfatto quando vede puniti i malvagi e sollevati gl'innocenti: c'era, con la decorosa solennità richiesta dal genere, quale si concepiva: certa famigliare comune naturalezza impressa nel carattere d'alcuni personaggi (Polidoro, p. es., che più che il vecchio servitore di *Merope*, è *il vecchio*, coi noti contrassegni morali dell'età: la chiacchiera, la prudenza, l'ammirazione dei tempi andati e la poca stima de' nuovi, ecc), e impressa anche in certi atteggiamenti dello stile e del verso, che il Maffei si propose — come dice nel *Proemio* — d'*incatenare* e *variamente rompere* in modo da condurlo « a rappresentare un ragionar naturale, e a prestar facilità di fuggir recitando il suono studiato e la cadenza uniforme »: cosa « punto agevole », della quale nessuno aveva « ancora dato bastante esempio ». C'erano pensieri e sentenze destinati a trovar facile assenso: c'era quello spizzico di più o meno innocente tirannofobia che servì a condire tante tragedie del secolo XVIII, e c'erano sopratutto — bene o male ottenuti — quegli effetti che oggi, alla lettura, sfumano, ma che allora, sulla scena, a un pubblico meno scaltrito, parvero potentissimi.

Con l'immenso successo della *Merope* il Maffei però non ottenne le due cose che massimamente stavangli a cuore, cioè di sbandire l'amore dalla tragedia: l'amore, ch'egli giudicava passione malsana, non solo, ma poco atta ad interessare tutti, perchè da tutti non compresa: e di divergere l'attenzione degli Italiani da quelle tragedie francesi, ch'essi s'erano avvezzati a riguardare come — egli diceva con dispetto — delle « divinità ». Ma *che vale nella fata dar di cozzo?*... Già un po' d'amore, magari simulato, entrava nella *Merope* stessa: e di rinunciarvi affatto non passò per la mente a nessuno; non a coloro a cui garbò portare le fogge tragiche, alquanto anticate, all'italiana, e scrissero tragedie in cui vollero far prevalere sugli affetti privati le cure e le passioni della vita pubblica: come Antonio Pansuti napoletano, che, tra il '19 e il 29, compose un *Orazio*, un *Bruto*, una *Sofonisba*, una *Virginia*, e un *Seiano*: e non coloro che più esaltarono il Maffei, additando nella *Merope*, casta e severa, l'idea più alta della perfezione; come il veronese Alfonso Montanari, il quale — pur adorando l'autore della *Merope* — nell'*Achille in Troia* (1728) preferì camminare sulle orme di Tommaso Corneille (*La mort d'Achille*, 1673), invece di seguire i precetti puritani del celebratissimo suo concittadino. Accanto ai due che ho citati, potrei ricor-

Ciò che il Maffei non ottenne.

darne altri molti: ma sarebbe inutile. Il Maffei aveva predicato al deserto: poichè, se era ancor possibile tentare qualche tragedia senza amori e magari senza donne (e non per uso dei teatri di collegio soltanto, come ne tentarono poi il Voltaire e l'Alfieri), e se era possibile insorgere vittoriosamente contro le sdolcinature erotico-galanti penetrate nella tragedia da oltre un secolo, non era possibile sbandire dal teatro moderno quella passione senza la quale, sotto una forma o sotto l'altra, già non dovevasi più concepire il teatro, come non lo si concepirebbe anche adesso.

Meno ancora gli riuscì di togliere il grido ai Francesi, d'ottenere che il loro repertorio esulasse dalle nostre scene, e che sorgesse un teatro italiano immune da ogni influenza o diretta o indiretta del teatro d'oltralpi. Cotesta influenza, evidente per mille segni, si dilata sempre più cogli anni, ma già appare assai chiara nell'opere stesse de' coetanei e degli amici del Maffei, tra i quali ricorderò qui Giambattista Recanati, autore d'una *Demodice* (1720), che dove non è insipida e assurda, è un plagio dell'*Horace* del Corneille. Notevole è il fatto che in pratica e in teoria non si mostrarono irreconciliabili coi Francesi neppure la maggior parte dei Veneti, sui quali più doveva potere il grido della santa crociata bandita dal Maffei: e tra i non irreconciliabili è giusto porre anche Antonio Conti: che allora, da qualche sfegatato modernista gallicizzante, come Gian Rinaldo Carli (nel discorso *Dell'indole del teatro tragico* -1740) fu appaiato col Salio, cioè col più feroce dei pochi attardati campioni della « setta peripatetica »; mentre in tempi assai vicini a noi lo stesso Conti fu posto, con non maggior ragione, tra gli ammiratori dello Shakespeare e tra i precursori del romanticismo.

Antonio Conti.

Il Conti e il suo classicismo.

D'arte shakespeariana o di romanticismo non v'è traccia in nessuna delle sue quattro tragedie (*Giulio Cesare*, *Marco Bruto*, *Giunio Bruto* e *Druso*) appunto perchè strettamente classiche nella sostanza e non nuove furono le idee sul teatro da cui prese norma componendo. S'intende però che il classicismo suo non accordavasi troppo con quello de' fanatici adoratori de' Greci e de' timorati seguaci d'Aristotele. « Edipo che si accieca avendo sposata la madre », era per lui spettacolo più atto a produrre *indignazione* e *orrore*, che non *compassione* e *terrore*: quindi bando agli antichi miti: bando a tutto ciò che fosse *atroce* e *nefando*, che potesse offendere il de-

licato sentire dei moderni, e non concorrere al fine supremo dell'arte, « accorta e lusinghiera emendatrice dei costumi umani ».

Il compito dell'arte e del teatro secondo il Conti.

Concetto tutt'altro che insolito, specie a quei tempi, codesto; ma tenacissimamente radicato nell'intelletto del Conti, il quale più del Muratori, del Martello, del Maffei, del Gravina, più di tutti, considera l'arte come una specie d'ancella e ministra della ragione, della quale interpreta e diffonde i benefici dettami. E com'egli subordina i fini dell'arte a quelli della ragione, così ai diritti di questa ne subordina le leggi ed i mezzi. L'uso, l'autorità, gli esempi valgono per lui solo in quanto la ragione li approva; ciò che fecero i Greci, ciò che prescrisse Aristotele non conta, se la ragione non giustifica quella pratica e que' precetti, riconoscendone il vantaggio. Il coro stabile è inutile e dannoso: dunque si sopprima; ma il coro mobile che può introdursi alla fine degli atti, avendo cura che l'occasione del suo intervento nasca dall'ultima scena, il coro mobile che può compiere opportunamente un'ufficio didascalico, esprimendo e commentando liricamente il significato morale dell'azione che s'è svolta, resti nella tragedia, ch'è « azione ordinata ad istituire ». E così vi restino pure i soliloqui, benchè senz'essi (a considerare soltanto le ragioni proprie dell'arte, che sono poi le ragioni della verisimiglianza), la tragedia « sia più perfetta »; però vi restino, non per fare omaggio all'uso dei Greci o per contraddire all'uso dei Francesi, ma perchè « la qualità delle materie, talvolta gli esige », e se ne può trarre qualche partito. Del resto egli non volle abusarne (nel *Giulio Cesare*, p. es., sovvene soltanto quattro, e assai brevi), convinto che, potendo evitarli, la tragedia riesce in sè « più perfetta ».

Il Conti e i Francesi.

Donde codesta astratta idea e dove il segno concreto della perfezione? « Secondo il testimonio di quasi tutte le nazioni », il Conti aveva per certo che « il più purgato e il più florido » teatro del mondo fosse il francese; e da questo dunque bisognava prendere norma per condurre anche il nostro ad essere una *dilettosa* « scuola di morale ». Ciò che concorre a rendere tecnicamente perfette le tragedie (sceneggiatura, condotta, sviluppo, ecc.), i Francesi erano in grado d' insegnarlo a tutti; essi nel miglior modo avevano risoluto il problema di conciliare la piacevole varietà degli episodi colla indispensabile unità d'azione, e alle tre unità, già dagli antichi conosciute e rispettate, ne avevano aggiunta una quarta, non meno legit-

tima ed utile, « elegantemente » chiamata « unità d'interesse ». Sotto il rispetto dell'unità di tempo intesa e applicata nel modo più difficile e più commendevole, cioè in modo che il tempo ideale dell'azione corrisponda al tempo reale della rappresentazione, mirabile l'*Atalia* del Racine, nella cui sapiente regolare fattura, pare che anche il Conti ravvisi, non diversamente dal Voltaire, il *capolavoro dello spirito umano*. Nè per la sola *Atalia*, nè per il solo Racine egli era pieno d' ammirazione : gustava tutto il teatro francese in genere, malgrado certi supposti difetti che ad esso si apponevano, quali i sentimenti e i costumi moderni prestati ai personaggi antichi e i caratteri *giganteschi* di questi, cioè estremi nel bene e nel male. Simili difetti al Conti parevano mere necessità o grandi bellezze, e perciò non parlavane che per difenderli. Altri, secondo lui, erano i punti deboli del teatro francese ; il bisogno della *rima*, i *soverchi confidenti*, gli *eroi soverchiamente amorosi* e lo *stile artifizioso*. Ma di quest'ultima pecca non tutti gli autori andavano ripresi : il Racine, p. es., erane immune, e lo stile del Racine meritava le più alte lodi : quanto poi agli infarcimenti amorosi, il Conti doveva pur riconoscere non solo che il teatro francese aveva qualche insigne capolavoro (come l'*Atalia*) ove di romanzo erotico non v' è ombra, ma inoltre ch'era assai più facile detestare quella lue contaminatrice del coturno, che guardarsene. Egli stesso infatti concesse più di quanto avrebbe dovuto al corrotto gusto del pubblico e inquadrò uno dei soliti romanzi d'amore entro le severe linee del suo *Giunio Bruto*, dove la rivalità di Tito e di Tarquinio e le avventure di Tarquinia rompono pure quell' *unità d' interesse* che dovrebbe concentrarsi nell'austera imagine di Giunio : distruggono, divergono l'attenzione dal salutare e solenne insegnamento della storia.

Storicità e romanità.

Poichè *storica* e *romana* il Conti volle la materia delle tragedie.

Le ragioni della preferenza data ai soggetti romani furono da lui ampiamente dichiarate, e culminano in questa : che essi sono i più fecondi d'alti ed utili ammaestramenti. L'altre considerazioni sono secondarie : prevale su tutte quella dell'utilità didattica, a cui la tragedia doveva principalmente mirare. Ottimi dunque i soggetti tratti della storia romana, anche perchè in essi sono insite, con l'alta significazione, o morale o civile, la maestà e la grandezza convenienti alla tragedia ;

ma il Conti non intendeva con ciò di dire che « il vero » della storia potesse e dovesse essere trasportato integro e genuino nella tragedia, la quale s'accontenta del puro « verisimile », e non ricerca tanto *il verisimile storico*, quanto quello speciale *verisimile artistico*, che la scena richiede. Il poeta dunque non si preoccupa di presentare e di ricostruire i fatti come realmente sono accaduti ; gli basta d'esporli come si può imaginarli accaduti, per trarne il miglior partito secondo il suo fine, ch'è di dilettare e d'istruire; li adatta alle esigenze dell'arte sua ; e se dei fatti si dànno più versioni storiche, egli non istà a scegliere quella che sembri più certa, bensì sceglie quella che più gli giova.

Gli scrupoli di fedeltà storica non furono dunque nel Conti eccessivi; nè egli trattò la storia con criteri diversi da quelli de' suoi contemporanei italiani e francesi ; gli piacque bensì che le sue tragedie avessero una certa vernice di romanità e d'erudizione storica: vi sparse molte notizie di fatti, di leggi, di costumi, di riti, ecc.. appartenenti al popolo romano, e volle che il suo teatro aiutasse il pubblico anche a conoscere con qualche esattezza la vita pubblica e privata de' Romani: ma non credette di far con ciò cosa del tutto nuova, nè cosa che meritasse il biasimo datogli da coloro, i quali lo accusarono di avere così appesantite e ingombrate le tragedie di nozioni inaccessibili alla maggior parte degli spettatori non versati nella scienza dell'antichità : chè a tale rimprovero egli opponeva gli esempi del Corneille e del Racine, nelle cui opere « con piacere s'ascoltano i lunghi ragionamenti d'Augusto, di Agrippa, di Mitridate, per l'intelligenza dei quali convien applicare molti luoghi storici al caso di cui si tratta ».

Anche qui dunque presenti al suo spirito ritroviamo quei Francesi del secolo di Luigi XIV, dai quali non si discostò sostanzialmente neppure negli spiriti e nei fini dell'arte sua. Poichè, come non è vero che il Conti prenda dallo Shakespeare, così neppure è vero che egli precorra e preannunzi l'Alfieri nelle tendenze politiche. Storiche e romane, le sue tragedie abbondano di concetti, di sentenze, di tratti che sembrerebbero dare ad esse qualche caldo colore e qualche audace significato civile; ma è poi facile accorgersi che si tratta di concetti comuni o sporadici, che l'autore non va oltre l'astratto pensiero, e che il suo sentimento col pensiero non si confonde, ch'egli infine non è agitato da nessuna passione politica; e, s'egli

Il Conti e l'Alfieri.

non lo dichiarasse già espressamente, indovinereste che i suoi Bruti, non nati da un fervido sogno di libertà repubblicana, furono invece concepiti nella perfetta calma e indifferenza d'uno spirito che considerava virtù non dissimili e non disuguali il dar la vita per la patria e il darla per il legittimo principe.

Il contenuto del teatro contiano.

Ciò che noi troviamo in moltissime tragedie nostre della prima metà del secolo XVIII. è ciò che si trova in tante tragedie francesi del medesimo tempo: molta ragione, molta filosofia, molta umanità, e poca determinatezza di significato politico. Anche nel contenuto i due teatri s'assomigliano: ed è probabile che codesta somiglianza di contenuto abbia contribuito a mantenere e a fare sempre più stretta la somiglianza delle forme.

Un altro seguace dei Francesi: G. Gorini-Corio.

Sia che si consideri la qualità dei soggetti, sia che si guardi il modo di concepire, d'ordire, di congegnare tecnicamente il dramma, si vede che i nostri non varcano l'orizzonte artistico dei Francesi, fabbricando tragedie, o dissertando intorno alla miglior maniera di fabbricarne. P. es., il marchese Giuseppe Gorini-Corio (un patrizio lombardo, che nel primo quarto del secolo aveva compiuto il rituale pellegrinaggio a Parigi, in cerca non solo di piaceri mondani, ma anche di piaceri intellettuali, poichè il nostro marchese pizzicava di filosofo e coltivava non mediocri ambizioni poetiche), non vorrà dire che i Francesi avessero portata la tragedia all'ultimo segno della perfezione, e che non si potesse far meglio: ma dimostrerà poi col fatto che non sapeva far niente di diverso da ciò che essi avevano prodotto e producevano, e che neppure sapeva imaginarlo astrattamente.

Infatti lasciando stare le sue tragedie (*Rosmunda, Issicratea*, *Polidoro*, *Bruto*, *Astianatte*, *Morte d'Agrippina*, *Ecuba*, *Duca di Guisa*, *Giesabele*, ecc.), ch'egli raccolse in due grossi volumi, in cui incluse anche qualche commedia, e badando solo al suo *Trattato della perfetta tragedia*, a che scuola si dimostra egli educato? Due sono, secondo lui, i requisiti essenziali della perfetta tragedia: *verisimiglianza* e *maestà*. Al *verisimile* s'oppone il *romanzesco*; difetto in cui cadevano — egli dice, ripetendo ciò che tanto spesso erasi ripetuto — i Francesi. Ma il *romanzesco*, imputato ai Francesi come un particolare ed esclusivo loro uso (dimenticando quanto di romanzesco, cioè d'amorose avventure, erasi profuso nella tragedia italiana dalla seconda metà del cinquecento in poi) non

era poi la pecca che — agli occhi del Gorini — più deturpasse la tragedia: tanto è vero che da cotesta pecca non aveva saputo, egli stesso, preservarsi abbastanza, come dimostrano varie delle sue tragedie, e specialmente la *Morte d'Agrippina*, il *Bruto*, l'*Ecuba*. Alla *maestà* s'oppone la *indecorosità*: e qui i Francesi — secondo lui — non temevano rivali. In fatto di *grandezza*, di *nobiltà*, di *decoro* («quel decoro ch'è una delle basi e colonne della tragedia»), essi avevano superato tutti, antichi e moderni: avevano insegnato, specialmente a noi italiani, quanto bisogni e giovi guardarsi da ogni bassezza, da ogni pedestreria, da ogni atto e da ogni detto non convenienti alla natura eroica dei personaggi tragici e all'alta loro condizione.

Essi dunque ci avevano dato il giusto *tòno* della tragedia, e ci avevano pure insegnata l'arte d'*ordirla*; avevano scelto ottimi soggetti, avevano osservate con cura scrupolosa le regole più necessarie, compresevi le sacrosante unità: che altro occorreva per riconoscere che, seguendoli, si seguiva la buona strada e che dei loro esempi conveniva far tesoro?

C'era in tutti — e così anche nel Gorini — una certa voglia, più o meno accesa, di non concedere e di non riconoscere la perfezione assoluta del teatro francese, notandovi questo e quel difetto, suggerendo questa e quella riforma; ma erano velleità critiche suggerite dall'amor proprio nazionale offeso dalla schiacciante superiorità degli stranieri, più che reazioni spontanee del gusto nostro opposto al gusto d'oltralpi: e dalle critiche, anche severe e minuziose, il teatro francese usciva vittorioso e, contro l'intenzione dei critici, esaltato. L'atteggiamento del Gorini e de' suoi contemporanei verso i Francesi.

Può farne fede un famoso libro del conte bergamasco Pietro di Calepio, il quale diede alle fiamme due sue tragedie (*Perdicca* e *Seleuco*), forse per non lasciarsi cogliere in contraddizione coi principi teorici da lui predicati; e permise che invece uscisse fin dal 1732, quel *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, in cui a torto, secondo me, altri volle ravvisare anticipate le idee delle quali si fece banditore il Lessing nella *Drammaturgia amburgese*. P. Calepio.

La *posizione critica* del Calepio è questa: la «perfetta tragedia» non può darsi ove non s'osservino *tutte le regole fondamentali* proprie del genere: orbene la conoscenza e la osservanza di coteste regole si palesano maggiori in Francia, o in Italia? Importa deciderlo — pensava il conte bergamasco La critica del Calepio.

— poichè il primato artistico competerà alla nazione che meglio abbia mostrato d'intendere e di rispettare coteste *regole*; le quali devono conservare alla tragedia l'essenza e l'officio suoi antichi, e impedirle di deviare da' suoi principi. Certo il Calepio non vuol confondersi coi superstiziosi veneratori dei Greci e d'Aristotele; ma s'egli ammette l'*uso*, respinge l'*abuso* della ragione contro l'autorità, e vuol rispettata quanta maggior parte fosse possibile dei precetti aristotelici, pei quali dimostra uno zelo, che — secondo il Maffei — era soverchio.

Si badi però che cotesto zelo non era affatto disinteressato, ma suggerito in gran parte dal desiderio di poter dimostrare — facendo una questione di principi *a priori* — che l'arte della tragedia era stata in Italia meglio intesa, se non meglio praticata, che non in Francia. Il Calepio s'afferra perciò al principio ancora corrente, benchè più volte criticato e impugnato e negletto, che la tragedia dovesse mirare alla purgazione delle passioni mediante la compassione e il timore; e all'altro, pure non obliterato affatto, benché ormai quasi nessuno se ne desse impaccio, che il protagonista dev'essere persona di virtù mediocre; e così giunge ad affermare la imperfezione del teatro francese, sotto tali rispetti, e la superiorità dell'italiano. Però egli doveva poi ammettere che anche senza codeste condizioni sostanziali, relative alla catarsi e alla natura del protagonista, i Francesi (che appunto solevano trascurarle) erano riusciti a piacere, mentre certi cinquecentisti nostri (che se n'eran dato molto pensiero) riuscivano insopportabili. A noi restava il vanto di aver bene intese e rigorosamente applicate le regole; agli stranieri il vantaggio d'aver saputo toccare il cuore e colpire l'imaginazione con dei « tratti mirabili » tanto, che « sarebbe impossibile rinvenirne dei simili nelle tragedie italiane ».

Il *mirabile* infatti era — anche secondo il Calepio — necessario alla tragedia; e del *mirabile* erano andati in cerca gli Italiani secondo gli esempi e i precetti degli antichi, facendolo nascere da' successi atroci, da' successi inaspettati, dalle agnizioni; e certo non potevasi revocare in dubbio la perfetta legittimità di cotesti mezzi, ai quali spesso avevano invece rinunziato i Francesi, cercando di far nascere il *mirabile* nelle loro tragedie piuttosto della *inusitata grandezza* delle passioni, da certi sviluppi psicologici piuttosto che da viluppi esterni o casuali: ma non negava il Calepio che il *mirabile* alla francese potesse produrre de' grandi effetti; anzi dolevasi che gli

Italiani non si fossero più spesso curati di produrne così dei simili.

I Francesi usarono spesso compromettere l'unità d'azione con la frequenza degli episodi: però conveniva riconoscere che nell'arte d'innestar gli episodi sul tronco principale della favola erano abilissimi. Avevano, in barba ai Greci e ad Aristotele, soppresso il coro: ma bisognava ormai acconciarsi a quest'amputazione d'una *parte di quantità* della tragedia, poichè il coro s'era reso *impraticabile* sulle scene moderne.

Le conclusioni del Calepio.

Avevano troppo concesso, troppo significato all'amore: e qui (senza voltarsi indietro a guardare se mai per caso noi non ci fossimo tinti della stessa pece, e se i Francesi stessi non si fossero da sè castigati) faceva la voce grossa, condannava senza attenuanti: ma poi, venendo a parlare degli « artifici spettanti l'ordine e la forma delle tragedie », il Calepio era costretto a confessare che più scaltrita perizia tecnica, più consumata esperienza della scena, più industria nel rendere l'azione chiara, logica coerente, tenendo sempre desta l'attenzione degli spettatori, più studio di proporzioni e gradazioni, più scrupolo di verisimiglianza, più cura d'evitare tutto ciò che riesce languido e noioso, più arte d'interessare il pubblico moderno, non erano imaginabili. Malgrado tutte dunque le « sostanziali » qualità della tragedia antica da essi trascurate, i Francesi avevano *raffinato* e *perfezionato* il teatro tragico; e dei *raffinamenti* e *perfezionamenti* da essi introdottivi nessuno poteva ormai prescindere, se proponevasi quello che infine è l'essenziale intento di ogni artista: *piacere ai propri contemporanei.*

A questa conclusione, portatovi dalla forza delle cose, giungeva nel 1732, malgrado i suoi preconcetti dottrinali ravvivati dai preconcetti dell'amor proprio nazionale, il Calepio: e a questa conclusione, che già nel '32 non era più nuova, giungeranno in seguito moltissimi altri, poichè dalla Francia ormai parve necessario di prendere norma al compor tragedie, e, salvo qualche velleità di deviazione teorica e pratica manifestatasi sporadicamente di quando in quando, non si concepì durante il settecento tragedia che non si conformasse poco o tanto, al decantato *sistema* di cui i Francesi andavano superbi.

Il sistema francese e le unità.

Del qual *sistema* era fondamento il dogma delle unità: contro a cui, come in Francia non potè la ribellione del La Motte, così in Italia non poterono le proposizioni ereticali di coloro, che, innanzi al La Motte o dopo, mostraronsi poco persuasi che

tutte e tre le famose unità fossero tanto legittime e necessarie, da non mettersi neppure in discussione. Il secolo stette col Voltaire, che, audace contro i dogmi della Chiesa, piegò docilmente il collo ai dogmi dell'arte poetica tradizionale e rincalzò con l'autorità sua grandissima, in Francia e fuori, i principî e i pregiudizi del classicismo.

Contro le unità.

Le unità contro le quali si sollevarono dubbi e proteste tra noi durante il secolo XVIII (e, strano a dirsi, ogni voce che si leva pare o cerca di parere voce nuova; quasi nessuno dice e ricorda ciò che in proposito erasi argomentato e tentato innanzi; nessuno osa farsi forte degli esempi copiosi del secolo XVII), furono naturalmente quelle di tempo e di luogo. Il Metastasio tenne celato fino agli estremi anni della sua vita quell'*Estratto dell'arte poetica*, in cui, tra l'altre cose, volle dimostrare che il « diritto di usare le mutazioni delle scene » (diritto da lui affermato già nel 1716, nella dedica del suo *Giustino*) aveva validi fondamenti di ragione e d'autorità. Ma il Martello diede fuori subito, senza esitanza quel suo *Impostore*, in cui la larga interpretazione delle unità di tempo e di luogo quasi equivale ad una negazione: e dopo il Martello (che precede il La Motte), alieni da ogni rigorismo nell'interpretarle, proclivi anzi a molta larghezza, si mostrarono altri: G. Cesare Becelli nel suo trattato *Della novella poesia*, ed anche Francesco Maria Zanotti nel secondo *ragionamento* della sua *Arte poetica*, che pure è sostanzialmente conformata ai principî del più puro classicismo.

L'unità di luogo.

È però necessario avvertire che, sì in teoria, come in pratica, la meno rispettata unità fu quella di luogo. Tragedie di *scena mutabile*, anche se la *mutabilità* non venne così dichiarata sui frontispizi — come nella *Giocasta la giovane* di Girolamo Baruffaldi (1725) — ne furono composte parecchie; e al numero considerevole delle tragedie di scena mutabile appartiene anche l'*Ifigenia* di G. R. Carli, il quale nel suo già ricordato *discorso Dell'indole del teatro tragico* spese più pagine a difendere la non inaudita licenza che s'era presa.

Perchè l'unità di luogo fu la meno rispettata.

Licenza richiesta — diceva Ludovico Savioli, nella lettera premessa al suo *Achille* (1757) — dal pubblico, al quale era troppo difficile di soddisfare rispettando le regole care ai dotti, ai letterati; e infatti noi vediamo che ai mutamenti di scena ricorse spessissimo l'unico autor tragico nostro veramente popolare che producesse il settecento: il p. Francesco Ringhieri; popolare anche perchè il suo teatro fu il solo capace di riva-

leggiare in varietà di decorazioni e di spettacolo col melodramma, che appunto dalla varietà delle decorazioni e dello spettacolo attingeva in gran parte il dono di piacere.

I veri ribelli tardano però ad apparire.

Alle sacrosante unità, e a quella di luogo in particolar modo, si ruppe fede pure per altri motivi meno interessati: ma assai sul tardi. Quando il dr. Domenico Valentini pubblicò *Il Giulio Cesare tragedia istorica di Guglielmo Shakespeare tradotta in lingua toscana* (Siena, 1756), i pochi che se ne accorsero gridarono allo scandalo, perchè il poeta inglese aveva calpestati, con tutti gli altri principi dell'arte, anche quello di non trasportare l'azione da luogo a luogo e di non protrarla oltre un giro di sole: errore e peccato di cui il Baretti stesso poi scagionava lo Shakespeare, invocando quell'*audendi potestas* da concedersi sempre ai *geni trascendentali*, che per natura loro sono ed operano *ex-lege*. Perciò, in tanto largo consenso formatosi intorno alle regole delle unità, considerate generalmente essenziali e indispensabili, i tentativi d'emanciparsene risolutamente, e d'avviare la tragedia per una strada diversa da quella su cui i Francesi l'avevano, non già messa, ma richiamata e mantenuta in modo che sembrava definitivo, dovette apparire soltanto molto in prossimità a' tempi nuovi, quando il regno della classica Melpomene era vicino al tramonto. Allora apparvero le non troppo temerarie velleià riformatrici di Giovanni Piudemonte, le velleità più ambiziose e rumorose d'Alessandro Pepoli ritrovatore della *fisedia*; e più notevoli, anche perchè anteriori, i *tentativi* d'Alessandro Verri.

Tentativi drammatici appunto erano intitolati dal Verri le due tragedie ch' egli pubblicava nel 1779, senz' osare di stamparvi in fronte il proprio nome: entrambi importanti come documenti della storia del preromanticismo italiano. E non solo esse sono importanti perchè non vi sono rispettate le classiche unità, ma perchè in una d'esse (la *Pantea*) sonvi certe effusioni del cuore tendenti alla malinconia e all'enfasi sentimentale, e certi tratti cupi di *younghismo* e d'*ossianismo* molto caratteristici; mentre nell'altra (la *Congiura di Milano*) dove appare assai più chiara e diretta l'influenza dello Shakespeare — che il Verri aveva letto, studiato e cercato anche di tradurre — i personaggi assumono atteggiamenti e portamenti assai diversi da quelli consentiti dalla rigidità del classico *decoro* tragico, e la storia, da cui è tolto l'argomento, vi è trattata con certe intenzioni di fedeltà e di rispetto ignote ai Francesi e ai loro emuli e discepoli italiani.

storico e i soggetti nazionali. Come è notissimo, il romanticismo s'annunziò sul teatro anche come rivendicatore delle ragioni della storia, fino a identificare col *vero storico* il *vero estetico*: e come rivendicatore delle ragioni della storia nazionale principalmente, fino a considerare come soli possibili e legittimi, per gli scrittori italiani, que' soggetti che fossero ricavati dalla storia italiana, specie dalla medievale e dalla moderna.

Ora il Verri precorse anche in ciò, con l'esempio, i romantici: ma non fu il primo del suo secolo che lasciasse in disparte i Greci, i Romani, gli Orientali, ecc., accampatisi da gran tempo come assoluti signori sulle scene tragiche: chè le poche eccezioni (e credo che mi sia occorso già di citarle tutte) dei secoli XVI e XVII non contano. Ma nel XVIII le eccezioni si fecero più frequenti tra noi: e assai prima che in Francia il De Belloy mettesse il campo a rumore con una sua mediocre tragedia di soggetto nazionale: *Le Siège de Calais* (1765), l'anno stesso in cui nasceva l'autore della *Gastronomia;* quel Berchoux destinato a passare ai posteri per un verso famoso: « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains? ». Or bene, anche senza la menoma intenzione di liberare il mondo dai Greci e dai Romani, egli è certo che parecchi nostri settecentisti cominciarono assai presto a pescar soggetti nella storia nazionale. Il marchese Ubertino Landi, da Piacenza, amico

Esempi. del Martello, compose un *Alessandro Farnese* e un *Corradino:* soggetto questo che già non era più nuovo (si ricordi la tragedia del Caracci) e che doveva invogliare poi molti anni dopo Mario Pagano, il quale pensò di trarne una tragedia (1789) notevole per la prefazione, ove è sostenuta la convenienza d'attingere a storie meno antiche e più nostre della greca e della romana. N. Capasso scese al medio evo col suo *Otone* (1718); il marchese Antonio Ghisilieri nel medio evo pescò il soggetto della sua *Giovanna I regina di Napoli* (1719): Girolamo Baruffaldi quello del suo *Ezzelino* (1721), soggetto circa mezzo secolo dopo trattato nuovamente dal bassanese Giammaria Sale nella sua *Bianca de' Rossi; Matilde*, la gran contessa di Toscana parve buon soggetto tragico all'Annutini, cioè a G. A. Bianchi (1722); e Gaspare Gozzi, nella seconda metà del settecento, con l'*Isaccio* e il *Marco Polo* — fortunate sconciature (1755) — diede un esempio che nello Stato veneto trovò parecchi seguaci; poichè appunto entro i confini della Serenissima spuntarono poi vari autori di tragedie, i quali ebbero una speciale simpatia per i

soggetti patri. Oltre il Sale, che ho già ricordato, posso citare ancora Alessandro e Stefano Carli, G. Pindemonte, Lucio Antonio Balbi, Antonio Moroni, Raimondo Cecchetti, Vincenzo Antonio Formaleoni.

Idee del Gozzi sulle tragedie d'argomento patrio.

Certo il Gozzi incoraggiò anche con l'autorità del suo consiglio cotesta tendenza: e nella sua lettera premessa all'*Erizia* di Stefano Carli (la lettera è del '60; l'*Erizia* fu stampata nel '65) magnificava la ricchezza di « nobili argomenti » che poteva somministrare « la storia veneziana » al nostro teatro tragico; ma altri, oltre il Gozzi, e prima e dopo di lui manifestarono la stessa opinione, che gl'Italiani avessero buona e opportuna materia da farne tragedie nelle loro stesse storie.

Idee del Roberti e del Bettinelli.

I Greci — diceva il Roberti, a proposito della *Bianca* del Sale — non avevano fatto altrimenti nè erano andati ad accattare fuor della Grecia i soggetti tragediabili; perchè dunque non seguire il loro esempio? « Abbiam pure una patria » — esclamava il Bettinelli — « perchè dunque accattar sempre argomenti dall'antichità e dalla favola? L'entusiasmo della libertà, onde nacque tanto eroismo tra' Greci, non si troverà a Lucca, a Venezia a Genova, dove un'epoca non lontana » (anzi recentissima, perchè il Bettinelli alludeva alla famosa cacciata degli Austriaci) « darebbe campo alla più bella tragedia? ».

Altri Gesuiti: S. M. Poggi.

Il Roberti e il Bettinelli furono — come ognuno sa — gesuiti: e ciò forse spiega anche la loro simpatia per le tragedie d'argomento nazionale; poichè conviene avvertire, che a tali argomenti i loro confratelli avevano ricorso più d'una volta. Occorre appena aggiungere che, come nelle tragedie dei non Gesuiti, così in quelle dei Gesuiti, i soggetti nazionali non diedero forme e spiriti nuovi ai drammi; la diversa materia seguitò a colare ne' soliti stampi; il così detto colorito storico non fu punto più abbondante e più esatto di quello diffuso — poniamo — nei drammi di soggetto persiano o babilonese; mutarono i nomi dei luoghi e degli attori; rimase la solita povertà di vita, la solita assenza di significazione politica e di lirismo patriottico. Tutt'al più il patriottismo (per così chiamarlo) che vi si manifesta ha carattere puramente regionale o municipale; come, p. es., in una tragedia di Nimeso Ergatico, cioè del p. Simeone Maria Poggi (1686-1749), bolognese, che oltre otto più comuni tragedie, ne compose pur una destinata a celebrare in certo modo un'antica gloria della sua città. È l'*Enzio*, che finisce col trionfo dei Bolognesi sul figlio di Federico II, da essi fatto prigioniero.

Il teatro gesuitico del secolo XVIII.

Del resto il teatro gesuitico del sec. XVIII si differenzia anche meno di quello del sec. XVII dal teatro laico. Quella facilità d'adattamento al gusto del pubblico e allo spirito del tempo, che già i Gesuiti avevano dimostrato innanzi nel loro teatro, fece nuovi progressi: scomparve quasi del tutto ogni rigorismo e ogni scrupolo circa l'introduzione nelle tragedie di parti femminili, pur non indulgendo agli amori: scomparve affatto ogni troppo scoperta tendenza pietistica ed apologetica: il diavolo fu ricacciato di nuovo nell'inferno e la divina Provvidenza non fu più portata a passeggiare in carro sul palco: si castigarono tutte le licenze contrarie all'essenza d'un rigoroso classicismo: si guardò, anche dai Gesuiti con invidia e con ammirazione a quel teatro francese che, volere o no, era la delizia di tutta Europa.

Poichè anche sui Gesuiti potè non poco l'influenza francese, che si manifestò in più modi; nelle loro teorie e nella loro arte. Perfetta concordia nelle idee da essi manifestate intorno alla tragedia, sarebbe vano cercarla: nondimeno in questo almeno s' accordarono tutti: cioè nel porre come caposaldi della poetica tragica i principii fondamentali del classicismo dominante, or più or meno stretto. La sostanza di ciò che, p. es., insegnò il Quadrio intorno al comporre tragedie, e la sostanza di ciò che predicò il Bettinelli intorno alle miserabili condizioni del teatro italiano e ai più sicuri modi di procurargli favore ed onore, si può ritrovarla in molti altri scritti teorici del tempo: idee particolarmente notevoli per originalità e singolarità i Gesuiti non ne misero fuori. Così pure le loro tragedie, che non sono l'una all'altra perfettamente somiglianti, riproducono delle piccole varietà comuni nel teatro laico del secolo, dal quale non si staccano nè per la qualità de' soggetti, nè per la tecnica, nè pel valore estetico. Tragedie insomma come tant'altre, specialmente quelle (e sono molte) che vennero composte con intendimento di non adattarle soltanto all'uso dei teatri de' collegi, ma di adattarle anche al gusto del pubblico.

Il Bettinelli e il Granelli.

Con tale ambizione trattò l'arte, p. es. il Bettinelli; ma del suo *Demetrio*, del *Serse* e del suo *Gionata* si può oggi solo discorrere per indicare le strette relazioni (scoperte già fino dal settecento) ch'esse hanno con alcuni famosi lavori del repertorio francese; oppure, considerandole in relazione col tempo e con lo stato del teatro italiano d' allora: documenti

storici assai notevoli, senza dubbio: prodotti estetici trascurabilissimi. Nè molto superiori sono le tragedie di un altro gesuita, Giovanni Granelli, a cui il confratello Bettinelli, che negli sciolti *Sopra la Tragedia* salutavalo Sofocle redivivo, riconosceva (nel *Discorso sul teatro italiano*) « le doti del Corneille e del Racine », le doti felicemente riunite di que' due sovrani dell'arte, « in essi studiate, e, da essi apprese senza imitarli, fuorchè un po' nel *Sedecia* ». Il *Sedecia*, il *Manasse* e il *Dione* non sono davvero portenti, nè meritavano gli strepitosi successi che ottennero a Genova, a Bologna ed altrove; ma dimostrano (specialmente il *Dione*) che il Granelli non era sprovveduto d'attitudini sceniche, che non gli mancava una discreta abilità nell'ordire un'azione, e soprattutto l'abilità allora tenuta in gran pregio, di *cavare il molto dal poco*, di tener desta l'attenzione e sospesi gli animi servendosi di pochi mezzi, stando nei limiti della più stretta regolarità e della più stretta unità.

Poichè i Gesuiti del settecento furono, come l'età loro voleva, assai più ortodossi dei loro confratelli del seicento, che pure — l'abbiamo già notato — diedero notevolissimi esempi di fedeltà alla tradizione classica pericolante tra i licenziosi umori del secolo. Certo poi i Gesuiti del settecento tennero a rispettare quel *buon gusto tragico*, di cui la Francia erasi fatta legislatrice, assai più degli altri frati italiani che allora composero tragedie. L'ortodossia letteraria dei gesuiti

Tra costoro (e furono molti) non mancarono gli eretici; dico eretici letterariamente parlando: s'intende; chè ereticali furono davvero certe proposizioni del minore osservante Giannantonio Bianchi, che ho ricordato già tra i pochi i quali osarono ancora difendere le tragedie in prosa. Di *pericolose* tendenze diede qualche segno il somasco Francesco Maria Salvi, il quale ebbe in animo d'offrire al mondo meravigliato una nuova specie di tragedie. Per liberarci dai Greci, dai Romani e dagli Orientali, per liberarci dalle abusate leggende e dalla storia consueta, egli ricorreva ai tesori poetici di fresco scoperti nella Caledonia, e prendeva per sua fonte Ossian. Intrinsecamente la novità non era grande: rupi e selve per scena, nomi insoliti di luoghi e di persone, frasi ed imagini ossianesche: ma, in mezzo a quell'apparato speciale e sotto quella speciale vernice, niente di troppo diverso da ciò che s'era già veduto rappresentare più e più volte, sott'altri nomi di luoghi e di persone. Nondimeno il *Calto* e lo *Scarano* usciti lì presso Altri frati eterodossi Il Bianchi e il Salvi

gli anni (1778) in cui l'Alfieri veniva confermandosi nel classicissimo principio che fuor delle storie e delle leggende illustri per antica tradizione non c'era salute per la tragedia, cotesti del Salvi paiono quasi tentativi temerari.

Il P. Ringhieri. Sua fortuna

Più eretico d'ogni altro frate tragediante in quel secolo l'olivetano Pompeo Ulisse Ringhieri (1721-1787), bolognese. Fu assai fecondo (di lui ci restano ben ventiquattro tragedie), e la fecondità non fu per lui gioia solitaria: poichè non scrisse — come tanti altri tragici suoi contemporanei — *sibi et amicis*, ma scrisse per un pubblico largo e fedele, che lo ripagò d'applausi. Fu, tra i suoi contemporanei, il solo autore di tragedie che godesse d'una vera popolarità; e ciò gli venne apposto a biasimo. L'ultimo editore del suo teatro (Venezia, 1788) assicura che non gli mancarono lodi e incoraggiamenti d'uomini letteratissimi; ma non ne rimasero (o io non li conosco) documenti certi. Se lo lodarono lo lodarono certo molto sottovoce, per non compromettersi; poichè ci voleva un bel coraggio a mostrar di gustare le capestrerie di colui che i ben pensanti, i buongustai devoti all'aristocratico rigore dell'arte, chiamavano con cordiale disprezzo il *tragico del volgo!*

Sue licenze.

Poichè il Ringhieri camminava *a ritroso degli anni e dei fati*, tendeva a distruggere l'opera del suo secolo, ch'era stata intesa a dotare l'Italia d'un teatro regolare capace di piacere, senza offendere le buone regole, quanto e, possibilmente, più del francese. Ed egli invece ci risospingeva verso le abborrite licenze del melodramma: grattava gli orecchi con le strofette e magari coi canti corali accompagnati dalla musica; trastullava gli occhi con la varietà delle scene e delle decorazioni, sbizzarrendosi negli spettacoli più fantastici: prodigi celesti ed incanti infernali, metamorfosi istantanee di luoghi e di persone, pompe solenni, incendi, battaglie, crolli di statue o d'edifizi; tutto ciò insomma che può interessare e sorprendere chi va a teatro più per *vedere* che per intendere.

Ma *il volgo* accorreva in folla alle tragedie del Ringhieri fatte secondo il suo gusto anche per altre ragioni, come la strana violenza delle situazioni; la strana esagerazione dei caratteri; gli amori, che non mancano mai, anche dove l'argomento storico o sacro men li comporta; l'andatura stessa dello stile (se di stile può parlarsi), or pianeggiante, or tumido, e talvolta contraddistinto da una specie di tensione breviloquente, in versi frantumati al modo altieriano. Tediose, è vero, le sen-

tenze, le lunghe disquisizioni filosofiche, che non mancano: ma la filosofia del Ringhieri, benchè qua e là accenni a secondare gli arditi istinti ragionatori del secolo, non era poi tale da affaticare l'intelligenza e da turbare la coscienza di quel *volgo*, e da trasmodare nelle licenze, sospette ed ostiche ai più, degli spiriti forti.

Anzi molto zelo d'apologista spiegò il nostro Olivetano, che talvolta sembra scambiare il palco scenico col pulpito ma le sue tirate in difesa della religione non sono poesia religiosa; e di questa il suo teatro è povero, come, in generale, nè è povero tutto il teatro del sec. XVIII; in cui però non mancano le tragedie di soggetto sacro, cristiano o biblico. Ma i drammi di soggetto cristiano sono piuttosto scarsi. Il più fecondo autore in tal genere di tragedie fu il napoletano Annibale Marchese, che ne stese dieci, deboli tutte, e non tutte composte, come l'*Ermenegildo*, col fine di celebrare l'invitta costanza dei martiri, che seppero anteporre la fede, nonchè ad ogni grandezza e dolcezza terrena, alla vita stessa: ma composte anche per esaltare l'altre virtù di cui la religione è ispiratrice ai popoli e ai principi. Il Marchese aveva incominciato nelle sue prime tragedie profane prendendo dal Racine; nelle cristiane si giovò pure del Corneille, poichè non solo qualche tratto dell'*Ermenegildo* scopertamente ci richiama il *Poliuto*, ma l'*Ermenegildo* e l'altre congeneri tragedie del Nostro, come il *Poliuto*, attingono alle risorse dell'amore: con questo divario, che mentre nel *Poliuto* l'amore è passione, nelle tragedie del Marchese è parola vuota o romanzo d'avventure. La poesia religiosa nel teatro del secolo XVIII.

D'un altro tragico napoletano, Lorenzo Brunassi, duca di S. Filippo, autore di una *Santa Perpetua* (1747), di una *Passione di N. S. Gesù Cristo* e di un *S. Marcellino martire* (1752), non occorre discorrere; maggiore considerazione meriterebbe invece Alfonso Varano non per la prima delle sue opere teatrali (*Demetrio*) composta con animo di sbugiardare « la falsa opinione che la lingua italiana mal sapesse trattare la tragedia », e non per l'*Agnese* e la *Saba regina di Cinge e Taniorre*, opere della vecchiaia: ma per il *Giovanni di Giscala* (1754), singolarissimo. Dinanzi alla coscienza religiosa del Varano, i buoni e i giusti erano la nuora e il figlio di Giovanni: Marianna cristiana, e Manasse, il quale, convertendosi, china la fronte e piega il collo al giogo romano, che Dio vuole imporre agli Ebrei; il « malvagio » era Giovanni, il pervicace, il ribelle. Alfonso Varano

cieco alla luce della nuova verità rivelata, temerariamente ostinato contro il decreto divino, che non si muta. Ma di cotesto « perverso » il pio ferrarese ha fatto un eroe d'insolita grandezza e d'insolito vigore morale, che impone rispetto e ispira simpatia; ha fatto una figura singolarmente espressiva per la pienezza della vita e pel risalto del carattere. Nella vita interiore e nel carattere di Giovanni c'è qualche cosa di così energico, che pare quasi impossibile com'abbia potuto concretarsi nella fantasia dell'arcade Odinto: sennonchè questo arcade fu uno dei pochi che al tempo suo amassero davvero e sentissero Dante: e dantesca — per la fisionomia del protagonista, non per frequenza di versi e d'emistiechi rubacchiati dalla *Divina Commedia*, come usarono altri autori del settecento — è cotesta tragedia del Varano, che, riguardo alla tecnica teatrale, non si scosta dalle forme comuni allora correnti, ma per la ispirazione che vi domina se ne stacca sensibilmente: e certo, anche sotto il rispetto dell'originalità e dell'indipendenza dal teatro francese, essa è una delle più notevoli e delle più pregevoli produzioni tragiche nostre venute in luce prima delle alfieriane.

Condizioni generali della tragedia italiana nella seconda metà del 700.

Tuttavia il *Giovanni di Giscala*, uscito giusto verso la metà del secolo, non inizia un più florido periodo di vita per la tragedia italiana, malata sempre del suo cronico languore, inceppata più che mai dall'imitazione. Poichè appunto dopo il '50 le inutili, ma pur animose velleità, con cui i primi settecentisti s'erano accinti a vendicare l'onor nazionale, *buttando a terra* i Francesi, o si calmarono o vennero meno del tutto. Cogli anni l'eccellenza dei Francesi parve sempre più incontrastabile, tanto che tornarono a farsi udire parole di sconforto e confessioni d'impotenza: la nostra terra non era fatta per tragedia, proprio come *non era fatta per l'ananas e per la canna da zucchero:* meglio era dunque lasciarne il *privilegio* alla Francia e non pensarci più, dandoci per vinti.

Il pubblico — preso nella sua totalità — era, se non un po' meno indifferente, alquanto meno ostile alla nobile arte del coturno: ma ad essa non s'era ancora affezionato, nè mostravasi disposto a gustarla nella sua purezza e nella sua maestà semplice e solenne: tanto che le rappresentazioni tragiche nei nostri teatri erano ancora spesso motivo di scandalo e di meraviglia non benevola ai viaggiatori forestieri peregrinanti per la penisola. Non avevamo buoni attori, capaci di recitare tra-

gedie con sufficiente intelligenza del testo, con efficacia, con decoro; e mentre alcuni letterati andavano agitando il problema psico-estetico del diletto prodotto dagli spettacoli luttuosi, e mentre si distinguevano per buona volontà o per vera valentia i nobili convittori, che spesso recitavano tragedie ne' teatrini de' collegi (specie dei collegi gesuitici), o i nobili filodrammatici, che spesso ne recitavano ne' teatrini de' palazzi e delle ville, gli attori di mestiere non mettevano nessun impegno nel perfezionarsi in quel genere di recitazione, con la quale, al postutto, dato il gusto dei più, non c'era da fare quattrini.

Scarsità e mediocrità dei prodotti. Incoraggiamenti.

Se poi si considera che le più delle tragedie recitate allora privatamente, da filodrammatici adolescenti od adulti, quasi ad ostentazione di un raffinamento aristocratico opposto al gusto del riso insito nel volgo, erano traduzioni (traduzioni, s'intende, dal francese), si ha un altro argomento per comprendere i lamenti sul basso *stato della tragedia in Italia* che andavano infruttuosamente reiterandosi. E nei primi decenni della seconda metà del secolo XVIII, benchè non si ristesse dal comporre, e dal comporre imitando, ne' particolari o nell'insieme, specificamente o genericamente, si nota anche una specie di rallentamento o di sosta nella produzione tragica; sicchè parve opportuno di vedere se proprio — come da qualcuno erasi detto — la tragedia stentava tanto ad attecchire in Italia per mancanza di protezione e d'incoraggiamento da parte dei principi. Si pensò quindi di venirle in aiuto, procurando con l'esca dei premi d'accrescere il numero dei cultori di quell'indiavolatissimo genere, e di migliorare la qualità dei prodotti.

Il premio di Parma

Così nel '70 venne fuori il *Programma offerto alle Muse italiane* da « un principe glorioso », il quale, « *standogli* a cuore la gloria del nome italiano, *avera* deliberato di concorrere a recare le teatrali nostre rappresentazioni nel loro vero sistema ed onore ». Cotesto principe che, con un tratto di « reale munificenza », destinava centocinquanta zecchini all'anno per dotare l'Italia di buone tragedie, fu l'Infante Don Ferdinando di Borbone, duca di Parma, Piacenza e Guastalla, ispirato dalla sua Corte gallicizzante, e principalmente, dal suo ministro francese — il Du Tillot — e dal suo bibliotecario piemontese — il p. Pacciandi. Inutile aggiungere che il « vero sistema » raccomandato, e per sommi capi tracciato nel *Programma*, non era un sistema nuovo e diverso da quello di cui i Francesi pretendevano il monopolio.

Due premi annui, il primo di cento, il secondo di cinquanta zecchini, se la gente avesse badato solo al guadagno, non eran tali da invogliar molti a calzare l'incomodo coturno e a percorrere « la tragica carriera », che al Frugoni pareva « tanto di spine, | Tanto d'angustie e di fatiche piena » ; ma chi badava al guadagno dove — a riuscirvi — era promessa e assicurata la gloria! E che gloria ad uscir vittoriosi da una gara solenne, bandita da un principe, decisa in una Corte, che in fatto di buon gusto letterario e teatrale pretendeva di non cederla a Versailles! L'effetto innegabile del *Programma* fu di stimolare moltissime ambizioni e di promuovere un nuovo risveglio d' attività tragica, che forse altrimenti non si sarebbe avuto.

Folla di concorrenti.

Non tutte le tragedie inviate a Parma furono scritte pel concorso, nè tutti gli autori che concorsero aspettarono l'invito del *Programma* per improvvisarsi poeti tragici. Non è credibile, p. es., che il roveretano Co. Adamo di Chiusole si decidesse tutt'a un tratto a compor tante tragedie quant'egli ne presentava fin dal '71 (*Arrigo*, *Giunio Bruto*, *Sabino*, *Virginia*, *Caracalla*), notevoli solo per certa innocua tirannofobia che vi si fa sentire; benchè cotesta nota ormai fosse tutt'altro che insolita, come certo non insolite erano le dichiarazioni di profondo rispetto e d'ammirazione pel teatro francese che il Chiusole credette dover suo di premettere a quel primo grosso volume de' suoi parti. Dei concorrenti alcuni erano già maturi, o più che maturi, e noti, o notissimi, nella cosidetta repubblica letteraria; altri erano destinati a conseguire celebrità poco più tardi; altri dovevano rimanere perpetuamente nell'ombra. Basti citarne solo alcuni. Tito Flaminio Scarselli, non iscoraggiato ancora dalla poca fortuna delle sue prime sei tragedie pubblicate un vent'anni innanzi; la Luisa Bergalli-Gozzi; Pietro Chiari; l'abate Willi, che per la gola del premio parmense ruppe fede ai drammi lagrimosi coi quali erasi acquistato rinomanza; il Conte Alessandro Carli, ancor giovane, ma già insigne per le lodi riscosse, come autore tragico, dal Voltaire, nientemeno!; l'ex-gesuita e giornalista e poligrafo Andrea Rubbi; il conte Paolo Emilio Campi, che nella *Biblì*, mediocre ricalco della *Fedra*, era già parso emulo fortunato del Racine, ed aveva ricevuta, coi compiacenti encomi del gran Voltaire, la consacrazione della gloria; Antonio Landi, un abate avventuriere toscano, che fregiavasi del titolo di *poeta di S. M. il Re di Prussia;* il rumoroso contino Alessandro Pe-

poli: e infine — per abbreviare l'enumerazione — il marchesino Ippolito Pindemonte, a cui l'*Arminio* degli anni maturi non doveva procurare più fama delle tre sue tragedie giovanili nate morte: una delle quali, però, l'*Ulisse*, che non piacque nè ai giudici di Parma nè ai giornalisti italiani più autorevoli del tempo, gli valse il conforto di sentirsi dichiarare da un critico doppiamente autorevole, perchè dottissimo e francese, quel messia che l'Italia aspettava invano da un pezzo. Cotesto critico autorevole, ma non infallibile, fu il Villoison, che, letto l'*Ulisse*, scriveva al Pindemonte: « Enfin l'Italie a donc une excellente tragédie! ».

Cose eccellenti i giudici di Parma non ne videro e non ne lasciarono senza premio: ed eccellenti non possono dirsi davvero nemmeno quelle che ottennero i loro suffragi. È inutile ch'io qui parli dell'*Auge* di Filippo Trenta, ch'ebbe, nel '71, il secondo premio, mentre il primo toccò al *Valsei ossia l'Eroe scozzese* di Antonio Perabò. I giudici, premiando il Trenta (che già se li meritava que' cinquanta zecchini per la costanza con cui tentò e ritentò la sorte del concorso, e per le grandi fatiche da lui durate a spremersi dal capo nove tragedie, dove fece il possibile per conciliare certe idee un po' anticate e certe sue propensioni pei *viluppi* e pei *riconoscimenti*, senza dei quali, secondo Aristotele, non si dà l'ottima tragedia, col gusto moderno tendente piuttosto alle favole semplici, ma *appassionate*), vollero forse soltanto mostrarsi eclettici, tolleranti e generosi; poichè l'*Auge*, malgrado gli sforzi fatti dal buon Trenta per renderla *appassionata*, non appartiene proprio al genere, ch'essi mostrarono di prediligere premiando il *Valsei* e l'altre tragedie che loro parvero degne della corona. I premiati

Il *Valsei* è uno stillato d'eroismo e, soprattutto, di sentimentalità: con esso l'autore non mirava a sorprendere ordendo un tessuto di straordinari accidenti, ma ad accendere e a toccare i cuori: e tutto quel rettoricume e pateticume, che vi dominano, sortivano allora effetti meravigliosi. Alla *sensibilità* dei loro contemporanei si rivolsero anche gli altri autori premiati a Parma. Così fece il conte Orazio Calini, che conquistò un premio con la *Zelinda*: copia quasi conforme della *Blanche et Guiscard* del Saurin, con qualche tratto aggiuntovi della *Zaïre* del Voltaire: ma il prender dai Francesi nel settecento inoltrato non faceva più vergogna che sul principio del cinquecento non ne facesse il prendere dai Greci. Così conquistò altri due

premi il conte Francesco Ottavio Magnocavallo, col *Corrado marchese di Monferrato* e con la *Rossane;* nelle quali si rivela un attento studioso del teatro francese — classico e recentissimo — non solo a' tratti generali della maniera, ma anche a certi tratti particolari, che ricordano molto davvicino l'*Alzire* del Voltaire, l'*Andromaque* del Racine e l'*Hypermnestre* del Le Mièrre.

In Piemonte.

Quando il Magnocavallo, tutt'a a un tratto, a settant'anni circa, per suggestione di qualche amico, si mise a compor tragedie (oh, quante volte non si ripetè nel settecento questo bel caso di gentiluomini divenuti autori tragici di botto, senz'averci mai pensato innanzi!), che cosa poteva egli fare? Mettersi per la via che altri prima di lui avevano percorsa, la via regia segnata dall'ammirato teatro francese, prendendo da esso le norme dell'arte e magari qualche cosa più che le norme. Questo erasi fatto e facevasi ormai ovunque; e in Piemonte — dove sullo scorcio del secolo XVIII pullularono come altrove i tragedi: ricordo oltre, il Bartoli, non piemontese di nascita, il Napione, il Bossi, l'Olivieri, il Tana, il Riffredi, ecc. — non c'era ragione che si facesse altrimenti. Ma in Piemonte appunto sorse finalmente il poeta tragico, che, pur risentendo non poco della scuola a cui tutti i suoi contemporanei s'erano educati, diede finalmente alla tragedia italiana, per virtù del proprio temperamento, una fisionomia che parve, ed era in parte, originale e nuova.

L'anno stesso (1775) in cui il Magnocavallo riportava l'ultimo premio con la *Rossane*, l'Alfieri esordiva con la ripudiata sua *Cleopatra*.

CAPITOLO OTTAVO

L'Alfieri.

I nostri limiti.

Eccoci dunque finalmente giunti — affrettando il passo per varie scorciatoie — all' Alfieri; del quale vorremmo ora dire sol quanto è necessario in una storia generale della tragedia italiana, senza indugiarci a discutere tutte le questioni che si presentano a chi voglia prendere in più minuto esame l'opera di lui. E sgombriamo perciò subito il terreno da ogni questione relativa alla genesi del teatro alfieriano e alle necessarie determinazioni di esso, dato quell'ambiente e dato quell'uomo.

La genesi della tragedia Alfieriana

Per quanto singolare e forte sia stata l'individualità dell'Alfieri, e per quanto acceso sia stato il suo desiderio di riuscire originale e nuovo, nessuno potrebbe più ormai mettere seriamente in dubbio l'influenza considerevolissima ch'ebbero su di lui le idee intorno all'arte tragica allora dominanti, e, in particolar modo, certi esempi e certi principî del Voltaire. Spesso, sia nella *Vita*, sia nei *pareri* sulle tragedie, egli parla di *regole d'arte* indiscutibili, certe, inviolabili; di norme sicure da lui seguite nello scegliere i soggetti, nell'ordire e sviluppare le azioni: regole e norme che costituiscono i capisaldi della sua tecnica. Ebbene; è impossibile disconoscere le molte relazioni, talvolta — mettiamo — fortuite e indirette, ma spesso dirette, che quel modo di concepire e di costruire la tragedia ha col teatro francese, in genere, e col teatro e cogli scritti critici del Voltaire, in ispecie: poichè la critica ha ormai potuto dimostrare con ogni evidenza quanto di esagerato contenga l'affermazione di totale ignoranza e incoltura, dall'Alfieri ripetuta a torto più volte, per togliere ogni sospetto ch'egli fosse, per disgrazia, debitore di qualche cosa a qualcuno, e massimamente poi ai Francesi, quando intraprese la laboriosissima sua carriera d'autore tragico.

Certo il teatro alfieriano ha per antecedenti di non tra-

scurabile importanza que' fatti a cui dianzi accennavo, e suo antecedente fors'anche più immediato e più decisivo fu il gusto — generale o almen prevalente — del tempo, impregnato di rigido classicismo; ma ciò può darci soltanto il *genere* della tragedia alfieriana, guardata in alcuni suoi lineamenti esteriori; non la *specie* di essa più intima e più caratteristica. Che l'Alfieri proceda (in certo senso e in certa misura) dal Voltaire, p. es., sta bene; ma l'Alfieri non è poi il Voltaire; anzi non è nessun altro, nè francese nè italiano, nè antico nè moderno; ma è lui, sempre lui, con certi connotati così spiccatamente suoi, ch'è impossibile non distinguerlo tra mille, se pure avessero esattamente seguito la medesima poetica. Gli è che nessuno — nè prima nè dopo — versò mai nella tragedia tanta copia di elementi soggettivi costanti irrefrenabili; nessuno improntò mai siffattamente l'opera propria dei propri sentimenti e del proprio temperamento.

L'uomo e l'artista.

Già l'uomo determina sempre l'artista, e i fatti psico-fisici preparano i prodotti estetici; chè se talvolta l'attività estetica pare manifestarsi in forme sue proprie, indipendenti da ogni rapporto con l'altre attività dell'individuo e con le varie condizioni dell'essere suo reale, ciò dipende soltanto dall'impotenza nostra di scoprire il nesso che, arcano talvolta, congiunge i fatti esterni agli interni, l'arte alla vita. C'è stata (e accenna a rifiorire) una critica, per cui l'arte sarebbe un prodotto a sè, non solo per la specie, ma anche per l'origine; un prodotto affatto autonomo, che s'elabora nella perfetta libertà dello spirito, all'infuori d'ogni contingenza soggettiva; ma se c'è stato mai un esempio atto a smentire simile teoria, esso è appunto quello dell'Alfieri; nella cui poesia incontriamo ad ogni piè sospinto, scoperti ed evidenti, non solo i pensieri e i sentimenti a lui cari e abituali, ma i suoi gesti, i tratti più intimi della sua personalità, il riflesso continuo della sua imagine umana. Perciò è vero che chi studia nell'Alfieri l'uomo, si prepara ad intendere e impara a conoscere anticipatamente l'artista, e quanto più conosce addentro l'uno, tanto più è in grado di comprendere l'altro; ma noi qui, dando per noti i risultati delle analisi che si sono fatte a tal fine, lasciamo in disparte l'uomo, per occuparci esclusivamente di quella porzione dell'opera sua poetica che può essere esaminata in questo libro.

Il primo passo dell'Alfieri.

Tutti sanno dalla *Vita* come e quando *volle il caso* che l'Alfieri movesse il primo passo per la strada che doveva con-

durlo alla gloria. Il caso veramente non successe proprio così come nella *Vita* si racconta; poichè pare certo che non proprio soltanto nel gennaio del 1774 frullasse pel capo del giovane scioperato e annoiato de' suoi doveri di cicisbeo, l'idea informe d'una tragedia da scrivere. Doveva averci almeno pensato fino dal '73; e certo nel novembre del '74 passava lunghe ore *deliziose* intorno a quel lavoro, in cui trovava pascolo alle ancora inconscie e fluttuanti sue brame di gloria, e trovava sfogo ai suoi crucci d'uomo asservito da una passione obbrobriosa, contro la quale aveva lottato e lottava con la stessa poca fortuna d'Antonio irretito nelle lascivie di Cleopatra.

Nascesse o no *a caso* la *Cleopatraccia*, intorno a cui l'Alfieri lavorò poi con raddoppiato ardore nella primavera del '75, non fu certo il successo da essa ottenuto sulle scene del teatro Carignano, quando vi fu rappresentata il 16 giugno di quell'anno, che decise la vocazione tragica di lui. Prima che la *Cleopatraccia* trionfasse oltre il merito sulle scene, egli avea già posto mano a due altre tragedie: il *Filippo* e il *Polinice* (marzo e maggio 1775); segno evidente che « nel duro impegno », se non « col pubblico », almeno « con sè stesso, di farsi autor tragico », era già « entrato » innanzi, assai consapevolmente e deliberatamente. Perchè egli entrasse in cotesto duro impegno, perchè cioè si proponesse di coltivare più specialmente la poesia tragica, non ci fermeremo qui a dire; basti ricordare soltanto — come stimolo principale — gl'inutili sforzi che tant'altri avevano fatti e andavano reiterando per la conquista dell'unica gemma ancor mancante alla corona poetica dell'Italia, e la maggior gloria promessa a quel prode ingegno che avesse saputo vincere l'arduo cimento. La vocazione.

E fu una lotta mirabilmente coraggiosa; fu un lavoro ostinato, assiduo, paziente di circa 15 anni; del quale, più che gli stenti, le fasi, i mezzi e i processi, a noi ora preme di mostrare i risultati. Il lavoro di quindici anni.

A non contare l'*Antonio e Cleopatra* — che l'Alfieri ripudiò e volle conservata tra i suoi manoscritti solo come documento della « totale ignoranza », da cui, dopo quel primo tentativo, s'era redento con la pertinacia del volere — restano di lui venti tragedie; delle quali una sola (l'*Alceste seconda*, ch'ei compose, « spergiuro ad Apollo », per la terza volta, negli anni dell'ultima dimora fiorentina, tra qualche rapimento d'impeto febeo e non rari momenti di « noia, svogliatezza e sopore »), Le diciannove tragedie, esclusa l'« Alceste ».

non fu data da lui alle stampe, e fu destinata ad uscire « ultimo sforzo di sua *effoeta* Musa », o, com'egli anche scrisse, « ultima scintilla di un vulcano ch' è presso a spegnersi ». E veramente l'*Alceste* non par cosa dell'Alfieri. Egli diceva bensì, nella chiusa del sonetto dedicatorio alla Stolberg, d'aver ritratto sè stesso in Admeto; chè già, senza ritrarre qualche parte di sè ne' suoi personaggi, egli non avrebbe saputo o voluto concepire nessuna tragedia; ma il tenero, il sentimentale, l'esemplare sposo d'Alceste richiama a noi troppo poco l'imagine di quell'altro Alfieri che tutti sentono e ravvisano nelle precedenti diciannove tragedie, ideate, composte, limate negli anni in cui il « Vulcano » (appropriatissima metafora) era ancora in piena attività d'eruzione.

Periodi dell'attività produttrice.

E fu una vera eruzione l'attività tragica dell'Alfieri in sul principio: tra il 75 e il 79 ben dodici opere concepite (*Filippo, Polinice, Antigone, Virginia, Agamennone, Oreste, Rosmunda, Ottavia, Maria Stuarda, La congiura de' Pazzi, Don Garzia, Timoleone*); poi l'attività creativa andò rallentando a misura che venne intensificandosi l'attività riflessiva dell'artefice studioso della perfezione e in lotta con la forma. Nondimeno il 26 settembre del 1782, aggiunte alle prime dodici la *Merope* e il *Saul*, « finite di dettare e di correggere » (almeno così credeva) « tutte » le quattordici tragedie, proponevasi di « deporre il coturno per sempre ». « Ma cominciava appena », poichè non aveva finito nè di correggere (e seppe in Alsazia e a Parigi quanto pesasse il travaglio della lima!) nè di produrre; chè nell' 84 ideò l'*Agide*, la *Sofonisba* e la *Mirra*, e nell' 86 i due *Bruti*. Nell' 89 finalmente, a Parigi, coi bei tipi del Didot, fra « le turbolenti novità », di cui — come ci dice una sua lettera al Savioli — cominciava già ad impensierirsi, le *Tragedie* venivano in luce tutte quante nella loro forma definitiva.

L'unità della produzione.

La produzione tragica dell'Alfieri, benchè non abbia tutta lo stesso valore, è una *totalità*, e come tale vuol esser considerata. Egli non ebbe più maniere: egli non fu artista versatile di gusti e di principî; egli non concepì mai l'arte indipendente da certi doveri di propaganda civile e da quel complesso di sentimenti e d'idee che occuparongli lo spirito e cercarono ogni via per espandersi e per comunicarsi altrui (solo la *Mirra*, sotto quest' aspetto, fa eccezione): egli non ispaziò nel mondo della storia che si evolve e nel mondo della realtà umana varia

e molteplice: ma si chiuse entro i confini segnati da alcune concezioni o da alcuni tipi ideali, rispondenti a certa sostanza di verità da lui creduta immutabile, eterna, e a certe speciali esigenze di sublimità e di dignità proprie dell'arte da lui coltivata: sicchè il suo teatro, nell'insieme, venne necessariamente a riuscire uniforme.

A cotesta uniformità intima s'aggiunse e si sovrappose quell'altra prodotta da una tecnica costante, rigorosamente seguita dal poeta alieno da tutto ciò che potesse parere irregolarità o licenza, e tanto scrupoloso in ciò da chiedere che il suo capolavoro, il *Saul*, ove qualche piccola licenza s'era permessa, non venisse giudicato alla stregua delle regole dell'arte. Ma il *Saul* (1782), con cui si chiude (se così può dirsi) il primo e più fecondo periodo dell'attività tragica dell'Alfieri, teneva dietro (chi lo direbbe?) al *Timoleone* e alla *Merope*, e precedeva l'*Agide* (1784), con cui s'apre la seconda serie delle tragedie alfieriane. Effettivamente però non vi sono nè periodi nè serie da distinguere, poichè non vi sono nel teatro dell'Alfieri sostanziali differenze d'indirizzi, d'intenti, di forme: non progressioni o regressioni chiare e costanti: ma opere che, più o meno belle, portano tutte l'impronta del medesimo artefice e vogliono essere o studiate nel loro complesso, per raccoglierne gli elementi comuni, oppure devono essere studiate separatamente, una dopo l'altra, per misurare in ognuna la non sempre uguale potenza creativa del loro autore.

Il contenuto politico di tutto il teatro alfieriano.

Tra le idee e i sentimenti signoreggianti lo spirito dell'Alfieri (com'ho detto più su) e dominanti nel suo teatro, i politici sono certo i principali: sicchè spesso erompono anche là dove meno se ne attenderebbe la comparsa. Perciò non regge nemmeno la distinzione, fatta dall'Alfieri stesso, delle cosidette *tragedie di libertà* dalle rimanenti, se non nel senso che il contenuto politico, comune a tutte, si trova in quelle più abbondante e manifesto che non in queste.

La tirannofobia.

Più che amore di libertà si direbbe però che potesse sullo spirito e sulla fantasia dell'Alfieri odio di tirannide. Infatti che è la sua prima tragedia, se non l'imagine fosca e odiosa d'un tiranno, anzi la tirannide fatta persona? Nel *Filippo* non c'è che Filippo: gli altri personaggi hanno sembianza di quelle minori figure simboliche, ciascuna per sè poco interessante e poco espressiva, disposte intorno alle base d'un monumento, su cui spicchi una statua colossale, che attira a sè tutta l'attenzione

Il «Filippo».

di chi guarda. Tali son Gomez, Leonardo, Perez: Gomez, il cortigiano, l'esemplare dell'anime bieche e servili, che la tirannide educa e favorisce per servirsene a tutti i suoi fini; Leonardo, il prete, l'imagine del *fanatismo religioso*, in cui la tirannide ha uno dei suoi più solidi puntelli; Perez, il ribelle a tutte le iniquità e a tutte le ipocrisie, il solitario spirito nobile e ardito, che solo osa, non fare, ma dire ciò che il tiranno non vorrebbe. Perez è l'antitesi inattesa e quasi inverosimile della viltà e dell'ipocrisia dominanti: un piccolo sprazzo di luce messo là apposta per dare maggior risalto ad una vasta massa d'ombre; una meteora breve, che non lascia di sè traccia. « Alma si fatta » — esclama Filippo — « Nasce ove io regno? ed ov' io regno ha vita? » (A. III, sc. 6.ª) — e Perez, compiuto il suo ufficio, come personaggio ormai inutile affatto, scomparisce dalla scena per sempre.

Tutti costoro, più che persone, sono *personificazioni* di certi elementi intellettuali e dottrinali radicati nel pensiero dell'Alfieri: esteticamente hanno scarsa importanza, perchè hanno pochissima vita. Nè molto più di costoro interessano Isabella e Carlo, la cui passione amorosa non parve all' Alfieri (per le ragioni morali ch' egli accenna nel *Parere*) suscettibile di sviluppo, trattandosi d' un amore, per quanto platonico, colpevole, tra figliastro e matrigna. Tolto a costoro l'impeto irrefrenabile del desiderio e la volontà di coltivarlo e l'audacia di manifestarlo, ad essi non restava che la parte pietosa di vittime, benchè vittime, in fondo, non del tutto innocenti: e l'altra parte a loro men propria, ma da essi pure assunta talvolta, che fu affidata a Perez: di *proclamare*, cioè, *il vero* innanzi al tiranno e ai suoi satelliti, di mostrarsi pieni d'abborrimento pel mostro cui giova « Ognor | Sangue versare e ognor versar più sangue » (A. V, sc. 3.ª), e pieni di nausea e di disprezzo per gli « avvolgimenti infami » dell' « empia Corte » (A. I, sc. 2.ª).

Non perchè s'amino, non perchè soffrano, lottino, trepidino, sperino o disperino, non perchè manifestino sè stessi e ci occupino coi loro desideri, coi loro rimorsi, coi loro affanni: ma si direbbe piuttosto che Isabella e Carlo sieno stati concepiti dall'Alfieri perchè servano a farci maggiormente comprendere e detestare Filippo.

Veramente egli è tale ch'è più facile detestarlo che comprenderlo: e lo si comprende poco non solo perchè l'Alfieri volle

tratteggiarlo ravvolto e chiuso nella impenetrabile freddezza del Tiberio di Tacito (vedasi quest'intenzione rilevata da Ranieri de' Calzabigi nella nota sua *Lettera* sulle prime quattro tragedie alfieriane, e confermata dall'Alfieri nella sua *Risposta*), ma perchè è quasi impossibile rendersi conto delle azioni di lui e coordinarle logicamente ai fini e ai moventi. Che cosa lo induce a volere la rovina, la morte del proprio figlio, di Carlo? Forse i « molti intercetti fogli », i « segreti messaggi », le « aperte altere | Sediziose voci » (A. II, sc. 2.ª) del principe parteggiante pei ribelli Fiamminghi? Ma se questo era, questo, per quel re e per quel padre, già non bastava? Oppure Filippo è mosso dal sospetto d'una colpevole corrispondenza d'affetti tra Carlo e Isabella?

Quando prorompendo altine, nella 3.ª scena del V atto, egli grida ai due amanti: « Infami, io tutto, | Sì tutto io so: quella che voi d'amore, | Me di furor consuma, orrida fiamma, | M'è da gran tempo nota », non dice forse il vero, poichè, per *sapere*, egli ha avuto, poche ore innanzi, bisogno dell'*indagatore sguardo* di Gomez (A. II, sc. 1.ª e 5.ª): ma il sospetto era in lui, senza dubbio, antico, e in tal re e in tal uomo simile *sospetto*, quanto agli effetti, doveva equivalere alla certezza. Però là dov'egli confessa l'« orrida fiamma » che « da gran tempo » lo « consuma » e accende in lui irrefrenabile il desiderio di vendetta (« Vendetta vuolsi: e avrolla io tosto: e piena | E inaudita l'avrò »), altre sue parole, indubbiamente sincere, poichè il parossismo dell'ira gli ha strappato ogni maschera dal volto, rischiarano la natura di quell'antico sospetto e dell'anima che lo accolse. « Iniqua donna » — egli dice — « Non creder già che amata io t'abbia mai; | Nè che gelosa rabbia al cor mi desse | Martiro mai. Filippo in basso loco, | Qual'è il tuo cor, l'alto amor suo non pone | Nè il può tradir donna che il merti. Offeso | In me il tuo re, non il tuo amante, hai dunque, | Di mia consorte il nome, il sacro nome, | Contaminato hai tu. Mai non mi calse | Del tuo amor: ma albergare in te sì immenso | Dovea il tremor del signor tuo, che tolto | D'ogni altro amor ti fosse anco il pensiero ».

Ecco Filippo: l'essere mostruoso, disumanato dalla regalità, che ha ottuso e soffocato in lui ogni altro sentimento e ogni altra passione; l'anima inaridita, impoverita dal bieco orgoglio della potenza, che l'ha escluso da ogni affetto, da ogni scrupolo, da ogni senso pietoso, da ogni generosità e da ogni gioia.

La vita di Filippo si concentra nell'unica cura che lo tocchi: la cura del proprio assoluto e sconfinato dominio su tutto e su tutti, che annulla ogni diritto e ogni volontà altrui, che lo abbevera di sospetto e lo rende malvagio. Fondamentalmente malvagio; tanto ch'ei non conosce neppure la sincerità dell'odio e del furore, ed è (o dovrebbe essere) incapace anche di quei trasporti violenti, di quei moti impetuosi dell'animo, in che consiste, secondo l'Alfieri, la schietta natura dei personaggi tragici; i quali, nel bene o nel male, devono esser grandi e caldi ed irruenti. Filippo non è dunque personaggio concepito secondo codesto canone della poetica tragica dell'Alfieri: ma è personaggio fortemente concepito secondo un'altra idea che nella mente dell'Alfieri ebbe profonde radici, cioè secondo l'idea del *tiranno-bestia*, spregevole e odioso non solo per l'oppressione che esercita, ma per la degradazione morale a cui soggiace: l'idea del tiranno nella sua intima essenza più vile, più bassa e maligna.

Poco importa che a cotesta concezione corrisponda una realtà umana e storica: che possa esistere o sia esistito un uomo sì fatto; l'Alfieri però lo vide cogli occhi della sua imaginazione e lo scolpì con alcuni tratti potenti, specie nel II atto ch'è indubbiamente il più forte e il più vivo di tutta la tragedia.

Le incarnazioni successive della tirannide.

L'idea astratta della tirannide, che suscitò nell'imaginazione dell'Alfieri la fosca e abbietta figura di Filippo, non cessò d'incarnarsi altrimenti nelle successive tragedie. Nel *Filippo* avete il tiranno senz'emuli, senza rivali, saldo sul trono, eppure abbietto e feroce sempre, o copertamente o scopertamente, come più gli giova, e inaccessibile ad ogni affetto; nel *Polinice* avete la bramosia cieca del regnare, che sopraffà ogni istinto e ogni voce di natura e si converte in rabbia bestiale.

Il « Polinice ».

Eteocle è un tiranno assai più conforme al gusto estetico e morale — poichè l'uno dipendeva in parte dall'altro — dell'Alfieri: è un violento, non un ipocrita, benchè accolga i malvagi consigli di Creonte (A. I, sc. 3.[a]) e benchè compia poi a tradimento l'agognato fratricidio; ma è una deforme anima di Caino, trasportato da un odio senza misura pel fratello Polinice, che osa contendergli il continuo ed esclusivo possesso del regno. Più che il regno anzi egli vuole il sangue del fratello; nè quel sangue spegne la furiosa sua rabbia. « Io moro.... | E ancor t'aborro », rantola Eteocle prima di spirare, avvolgendo

d'un torbido sguardo feroce Polinice, che gli agonizza accanto: e nell'immanità di quest'odio, che sopravvive alla vendetta compiuta e alla morte, c'è la spavento a immanità della tirannide, per cui nulla è sacro di ciò che gli uomini tutti considerano dovere. Polinice è più mite, più accessibile a sensi pietosi, ma, in fondo, lo stesso demone lo possiede e lo trascina al nefando eccesso del fratricidio: di rinunziare al trono, che gli spetta, non è capace: e non capace di rifiutare l'atroce sfida che il fratello gli lancia. Nel momento decisivo una forza più potente di lui lo rende sordo agli scongiuri della madre (« Mi è forza Esser sordo a pietade: io corro. . . » — A. IV, sc. 3.[a]); e il fato si compie. Tra i due forsennati erra angosciosa Giocasta, la madre, ch'è indubbiamente il personaggio più drammatico della tragedia: drammatico nel « materno immenso | Imparzial *suo* amore », che alimenta in lei la speranza di riconciliare gli animi viperei, in cui « qual sia più sete, | Se di regno, o di sangue, mal diresti »; santa e folle speranza, perchè — come dice Antigone — « Uno è lo scettro e i regnator son due » (A. I, sc. 1.[a]).

Questa Giocasta dell'Alfieri — sia detto di passaggio — è figura più ricca di vita, più vera e più commovente della Giocasta del Racine nei *Frères ennemis*, dai quali, com'è noto, il *Polinice* in parte dipende.

Anche l'*Antigone*, che seguì — benchè l'Alfieri non lo confessi — nacque un po' maculata di contagio francese, poichè alcune coincidenze coll'*Antigone* del Rotrou, già additate dall'Impallomeni, ed altre coincidenze, che pur vi si scorgono, con tragedie di diverso soggetto d'autori d'oltralpe, non sono attribuibili al mero caso. « Alba d'un nuovo stile » — segnava l'autore soddisfatto, sul manoscritto della prima versificazione (febbraio, 1777) — cioè prima tragedia « di stile forte »: e sia pur forte lo stile: la tragedia nell'insieme, nonostante alcune particolari bellezze degne di nota, è da annoverarsi tra le più deboli del teatro alfieriano. L'« Antigone »

V'è tra l'altre cose, una fondamentale incongruenza psicologica nella protagonista: perchè da principio Antigone pare dominata e guidata dalla sola pietà fraterna, che le impone il dovere di dare, ad ogni costo, sepoltura al corpo di Polinice; pietà la quale trova il suo logico complemento nell'odio per l'iniquo tiranno usurpatore che le contende di compiere quel sacro dovere; ma poi, ad un tratto (A. III, sc. 3.[a]), sen-

tiamo da lei ch'essa, sfidando l'inumano decreto di Creonte, ed esponendosi a rischio di morte, anzi cercandola, pensava forse più ad Emone vivo (al figlio dell'iniquo tiranno, nemico della casa d'Edipo, di cui non può essere sposa) che a Polinice morto e insepolto. « Non posso » — essa dice all'amante — « Esser tua mai : che val ch'io viva ? Oh cielo ! | Del disperato mio dolor la vera | Cagion (ohimè !) ch'io almen non sappia ». Costei non è più Antigone ; è una delle tante vergini di tragedia, a cui un amore contrario al dovere, un amore senza speranza di gioia rende odiosa e insopportabile la vita. La disperazione amorosa si sovrappone alla pietà religiosa e fraterna : e a que' due elementi psichici , non fusi , non contemperati come vibrazioni, sia pur diverse, di un'unica anima, s'aggiunge un terzo elemento che sopraffà, a tratti, e quasi annulla gli altri due : uno sdegnoso spirito ribelle, a cui è unica gioia, nella generale viltà, *affrontare il tiranno*. Così Antigone cessa d'essere, oltre che sorella e amante, anche donna e fanciulla, e diventa un' incerta figura , piuttosto ibrida che complessa.

Antigone dunque si diletta d'*affrontare i tiranni* (A. III, sc. 3.ª), e perdesi — al modo di Perez — per la magra soddisfazione di gridare ad essi in faccia la loro infamia : « Sì voglio | Vo' che il tiranno, almen solo una volta, | Il vero, ascolti. A lui non veggio intorno | Chi dirgliel osi » (A. II , sc. 2.ª). Ma il tiranno ch' essa affronta così è un po' men terribile di Filippo ; poichè Creonte, anche là dove più si manifesta tiranno — secondo le idee dell'Alfieri e secondo il carattere tradizionale della parte — manifesta pure un sentimento che ne tempera l' asprezza e vorrebbe , per così dire , umanizzarlo. Creonte infatti è padre (vedasi, ad es., la sc. 1.ª dell'A. III, e la 2.ª del IV); ed Emone a torto così la rampogna : « Tutto sei re : tuo figlio | Non puoi tu amare » ; a torto, poichè da cotesto figlio egli tollera tutto , anche il disprezzo , anche l'aperta ribellione; e questo « cieco, ingrato figlio » è sempre « mal grado *suo* pur caro al padre ! » (A. V, sc. 6.ª). Del resto non alle parole sue soltanto dobbiamo credere ; dobbiamo credere al fatto; chè quando Emone, veduta Antigone morta, s'uccide sotto gli occhi di Creonte, questi rimane annichilito dal « colpo inaspettato » e s'accascia sotto di esso, esclamando: « O del celeste sdegno | Prima tremenda vendetta di sangue.... | Pur giungi alfine.... Io ti ravviso. — Io tremo ».

Anche Filippo *trema* alquanto dinnanzi al sangue delle

sue vittime e « all'orrida vendetta » ottenuta, che non lo rallegra di certo, poichè, nel punto stesso in cui l'ottiene, egli, come esterrefatto, si domanda: « Ma felice son io? » ; però questo finale turbamento di Filippo — che dipende in parte dalla consuetudine e dal principio (anche dall'Alfieri accettati) di non lasciare impuniti, almeno nella loro coscienza, i personaggi malvagi — non ha nulla che vedere coll'angoscia mortale di Creonte, il quale, benchè tiranno, ha viscere paterne. « Figlio!.. » (egli esclama) « ah! ne attesto il cielo.... | Mai non credei che un folle amor ti avria | Contro a te stesso... ». Se avesse potuto credere che la morte d'Antigone avrebbe prodotto il suicidio d'Emone, sui truci disegni del tiranno sarebbero prevalsi i miti sensi del padre, e Antigone sarebbe stata risparmiata. Chi ne dubita? Dunque Creonte non è *tutto re*, o tutto tiranno; ma neanche è un personaggio nella cui complessità spirituale lo istinto e l'interesse del tiranno vengano a trovarsi in conflitto con l'istinto e l'interesse del padre. In quel conflitto (e di simili conflitti tra la ragion politica e la voce del sangue l'Alfieri andò cercandone e creandone poi altrove) poteva consistere l'unità drammatica del personaggio, ch'è rimasto invece come scisso in due parti, o come una maschera a due facce, che non si possono mai vedere tutt'e due insieme; e mentre cominciate a vedere in lui il tiranno, finite col vedere un povero diavolo di padre che ha fatto il tiranno senza volerlo. Ah, se avesse saputo e preveduto!.. Creonte a me pare un personaggio assai debolmente e incertamente concepito e, forse il più debole di codesta tragedia, nella quale è veramente più facile interessarsi (poichè Emone è un tenero, costante ed impavido amante molto convenzionale) a quello dei quattro personaggi che, secondo l'Alfieri, « non è punto necessario mai », ma non è però inutile « quanto all'effetto »: Argia, la pietosa vedova di Polinice.

Dal tiranno-padre al tiranno-innamorato: l'Appio della *Virginia*; che, in ordine di tempo, è la prima delle cosidette tragedie di libertà, ma non è certo prima in ordine di merito. La *Virginia* parve a un vecchio critico napoletano « magnifico concepimento », e sulle scene ebbe clamorosa fortuna, quando la *romanità eroica* esaltava gli entusiasmi repubblicani tra cui nacque il secolo XIX. Ma i risoluti gesti, e i motti robusti, e le calde tirate dei personaggi, e i violenti effetti d'alcune scene hanno perduto col tempo gran parte della loro La « Virginia ».

efficacia: come l'ha perduta la dottrina politica che *non s'asconde* sotto il velame del tessuto drammatico, e la *romanità* che quella gente ostenta troppo scopertamente e troppo insistentemente. All'Altieri doleva di non aver potuto fare « romano in nulla » l'unico personaggio che tale non sia; ma come *romaneggiar*, secondo l'idealizzazione storica o la convenzione letteraria, un mezzano, uno sgherro, qual'è Marco? Per gli altri la bisogna era più facile: e l'Altieri compiacevasi che Icilio gli fosse riuscito « romano ed amante », quantunque, a dir vero, d'una *romanità* molto verbosa e poco concludente; Virginia, « amante e romana », anzi troppo più *romana*, che amante e fanciulla; Virginio, « padre e romano »: Numitoria, « madre e romana »: ed Appio stesso (il tiranno), « vizioso, ma romano », almeno nella vigoria dell'animo che non conosce paura, che gli fa dire sdegnosamente a Marco: « Or via, se il vuoi | Trema per te; per me se il vuoi, purch'io | Per me non tremi » (A. IV, sc. 1.ª), e che gli fa pur dire, da solo, pensando a Virginia tetragona ad ogni lusinga e minaccia: « Mi si resiste ancora? Ostacol nuovo | M'è nuovo spron: plebea beltà, che il petto | M'avria per sè di passeggiera fiamma | Acceso appena, or che di sdegno freme | Roma per lei, profondamente or stammi | Fitta, immota nel core; or quanto il regno | M'è necessaria, e più: » (A. IV, sc. 5.ª). Qui le due passioni che agitano l'animo d'Appio si combinano; ma in cotesta *sintesi* — per dir così — l'una (l'amore) resta come assorbita dall'altra (la libidine di dominio assoluto), che senza dubbio è assai più forte. L'amore di Appio non è certo un amore quale, secondo la dottrina professata dall'Alfieri, è richiesto dalla tragedia: una « passione terribile », di cui si veda « tutta la estesa immensa capacità »; esso non è, in origine, che un capriccio sensuale, ringagliardito e rinfocolato dal puntiglio, dalla prepotenza, dalla ragion politica; poichè espugnando la virtù di Virginia, Appio si propone di dare l'ultimo colpo alla riottosità della plebe e di consolidare il proprio assoluto dominio. Voi lo sentite appena egli esce in scena: « Appio, che fai? D'amor tu insano?... All'alto | Desio di regno ignobil voglia accoppi | Di donzella plebea?... Sì; poi ch'ell'osa | Non s'arrendere ai preghi, a forza trarla | Ai voler miei, parte or mi fia di regno » (A. II, sc. 1.). L'*insania* d'Appio non è dunque vera e propria insania d'innamorato, ma insania di tiranno che fa male i suoi conti correndo a rovina per quella strada stessa per cui calcolava di

giungere a rafforzarsi: Appio non sente e non esprime l'ardore del desiderio amoroso se non in quanto quel desiderio può servire al suo interesse politico: egli, è insomma molto più tiranno che uomo.

L'*Agamennone*, che fu ideato prima della *Virginia*, ma fu steso dopo, è la prima tragedia alfieriana in cui compaia un re buono; quello da cui la tragedia s'intitola. Buono, anzi « ottimo » — come dice l'Alfieri — e perciò stesso condannato all'inazione, poichè effettivamente Agamennone « non opera altro che il farsi o lasciarsi uccidere ». Sia pure: ma cotesto personaggio, che al poeta pareva debole, freddo, inconcludente, ed anche, un poco, nella sua qualità di marito tradito, « risibile », è de' più vivi e umani che l'Alfieri abbia imaginato. Non ha furie e parossismi, ma ha nel cuore un'abbondanza varia d'affetti ch'è rarissima ne' personaggi alfieriani: e, come la maggior parte di essi, non spazia col pensiero e col sentimento solo nel presente, ma s'attrista di ricordi e si ricrea di speranze. Egli torna « felice | Guerriero e re » dalla grande impresa di Troia, ansioso di riposare nella fida quiete della sua reggia e della sua famiglia; egli torna con una rimembranza amara fitta sopra tutte l'altre nella mente: la rimembranza della figlia, della candida vittima Ifigenia, di cui l'« ha orbato il cielo »; torna con l'anima traboccante di tenerezza per la consorte e pei figli che gli rimangono, pensando ai quali, negli anni della lontananza, fra le fortunose vicende della guerra, aveva pensato piangendo « chiuso nell'elmo, in silenzio »: torna così, e dal profondo del cuore saluta la *vita intera d'amore e di pace*, ch'egli crede l'attenda: « Riveggo al fin le sospirate mura | D'Argo mia: quel ch'io premo, è il suolo amato, | Che nascendo calcai: quanti al mio fianco | Veggo, amici mi son; figlia, consorte, | Popol mio fido, e voi Penati Dei | Cui finalmente ad adorar pur torno. | Che più bramar, che più sperare oramai | Mi resta o lice? Oh, come lunghi e gravi | Son due lustri vissuti in strania terra | Lungi da quanto s'ama! Oh quanto è dolce | Ripatriar dopo gli affanni tanti | Di sanguinosa guerra! Oh vero porto | Di tutta pace esser tra' suoi! » (A. II, sc. 4.ª). Ma all'esultanza del suo cuore non risponde schietta e spontanea l'esultanza d'ogni altro cuore (« Son io tra miei tornato? » — egli domanda. — « Ovver m'aggiro | Tra novelli nemici? » — A. I, sc. 1.ª): egli lo sente. Specialmente lo turbano la freddezza quasi ostile di

L'Agamennone.

Clitennestra e la presenza d'Egisto. Egisto, il figlio di Tieste, in Argo, sotto il tetto del figlio d'Atreo, è « strana cosa ». Che vuole, che medita o macchina costui?... Sia pure ch'ei non nasconda alcun disegno iniquo, e sia pure che il potentissimo re dei re, l'eroe Agamennone, non debba abbassarsi a temere quel tapino e quell'imbelle: nondimeno è inconcepibile, anzi mostruoso, che il figlio di Tieste chieda ospitalità e l'ottenga dal figlio d'Atreo. I padri hanno eternamente disgiunti i loro figli e i più lontani nipoti: la memoria della nefanda cena non si cancella; quel delitto vuole forse altri delitti, o almeno nimistà perpetua, invincibile come il fato. Egisto parta: « Una città non cape | Chi di Tieste nasce e chi d'Atreo »; è necessità superiore ad ogni mite volere che l'obblio del passato non riconcili il sangue dell'uno con quello dell'altro. Agamennone « non odia e non ama » Egisto; ma non può soffrirlo vicino, pel ribrezzo delle memorie che gli suscita e pel sospetto dell'odio che deve necessariamente covare implacabile nell'animo di lui. Egisto dunque parta, e il soccorso, che implora da Agamennone, l'avrà, ma altrove: « Soccorso avrai, pur che lontano io t'oda » (A. III, sc. 2.ª).

Il sospetto d'Agamennone non è il solito sospetto che accompagna i tiranni: esso soverchia la magnanima natura del re solo perchè rampolla dalla coscienza della triste necessità che grava sulla sua stirpe; anzi nessuno è men di lui disposto a diffidare. Ben s'accorge che Clitennestra è mutata, ma egli è pronto a supporre qualunque motivo di quel profondo cangiamento operatosi nell'animo della moglie, fuorchè il vero. Questo è troppo basso perchè Agamennone arrivi ad imaginarlo; la tresca tra Clitennestra ed Egisto appartiene per lui alla sfera delle impossibilità morali, che uno spirito alto e leale non può ammettere se non dinnanzi all'evidenza del fatto. Perciò le trepide e confuse parole d'Elettra, allorchè essa gli parla d'Egisto (A. IV, sc. 3.ª), non gli rivelano nulla, non gli turbano la mente nemmeno con una lontana idea che s'avvicini al vero; perciò egli tanto agevolmente si presta a lasciarsi poi sgozzare (A. I, sc. 3.ª) dalla « iniqua donna » mossa dal più iniquo suo drudo.

Trepide e confuse le parole d'Elettra, dicevo: poichè essa sa tutto, e non vuol parlare. Parte ha intuito, parte ha saputo dalla madre stessa, che le ha confessato (A. I, sc. 3.ª e A. III, sc. 5.ª); dal che nasce la difficilissima, anzi insostenibile situazione,

in cui Elettra viene a trovarsi: e la difficoltà ancor più grande di prestarle un carattere chiaro e coerente. Come conservarle, p. es., la modestia e l'innocenza della fanciulla, convenienti alla sua età, quand'essa dev'essere in grado d'indovinare il tristo segreto di Clitennestra e di rimproverarla con parole acerbe e roventi? Come conciliare questa consapevolezza e questi rimproveri col rispetto e con l'affetto per una tal madre? E come farla uscire dal conflitto in cui la getta quel tanto di rispetto e d'affetto che può ancora avere per la madre, e l'affetto e il rispetto, immensamente più profondi, pel padre? l'Alfieri (è notissimo) ha voluto bandire i freddi confidenti, sostituendoli co' personaggi appassionati e direttamente interessati: ma Elettra ridotta a far la parte di vera confidente, raccogliendo o provocando le confessioni di Clitennestra, oppure ascoltando e cercando di dissipare i dubbi e le inquietudini di Agamennone, riesce in fondo, per la sua condizione di figlia, più *inattiva* d'ogni altro confidente, che a quegli uffici sarebbe stato più adatto, anche sotto l'aspetto della verisimiglianza.

La parte di Elettra è, secondo me, il punto debole della tragedia, che ha bellezze grandi. La tragedia s'intitola dalla vittima, ma i protagonisti veri d'essa sono Clitennestra ed Egisto: la donna lentamente pervertita dall'amore colpevole, nella cui mente l'idea del delitto finale, del modo e del mezzo, spunta pronta sotto l'azione perversa delle parole d'Egisto, che ve la istilla (A. IV, sc. 1.ª), e poi si dissolve in un necessario risveglio della coscienza (A. V, sc. 1.ª), per risorgere e tradursi in atto sotto lo stimolo d'una maligna forza soggiogatrice (A. V, sc. 2.ª): la donna resa incapace di dominarsi e di dominare, ridotta, dalle varie lotte che ha combattuto con sè stessa, dalla passione, dalle suggestioni, dalla paura, alla passività: e il suo perverso corruttore e soggiogatore.

Egisto ha più aspetti. Uno è quello sotto il quale ci si presenta nella 1.ª scena del I A., e sotto il quale torna a mostrarcisi più innanzi (A. II, sc. 3.ª), di strumento del fato, su cui pesa una feroce eredità di vendetta e di sangue, non per la malvagità sua propria, ma perchè è figlio di Tieste. Poi un altro aspetto assai più vivo e costante egli assume: quello del malvagio cosciente e volente, a cui la viltà e l'astuzia non ripugnano pur di giungere al fine. Vile e astuto dinnanzi ad Agamennone, del quale vuol dissipare la diffidenza e dal quale riesce ad ottenere di restare in Argo ancora quanto basti al suo

disegno; vile e astuto con Clitennestra, ch'egli, servendosi del l'amore, della pietà, del timore, dello sdegno, dell'odio, di quanti sentimenti con le artate parole può muovere nell'animo di lei, riesce a trascinare al delitto.

Ma il delitto di Clitennestra non deve dare al figlio di Tieste solo la gioia di veder scorrere il sangue del figlio d'Atreo: anzi, molto più che alla vendetta fatale, egli aspira al trono. Spento Agamennone gli resta ancora una soddisfazione più lunga e più intensa da godere: « Or d' Argo il re son io », egli esclama con gioia superba (A. V, sc. 5.ª): poichè nell'anima abbietta Egisto nutriva, sovrano sopra ogni altro, il desiderio di regnare. E come egli saprà regnare ben lo presagiva Elettra: « Ei fora | Un rio tiranno » (A. I, sc. 3ª.); un tiranno della specie peggiore: poichè egli appartiene alla famiglia di quelli che l'Alfieri imaginò destituiti d'ogni scrupolo, d'ogni dignità, d'ogni generosità e d'ogni virile energia: ma nell'*Agamennone* Egisto rimane, per così dire, *tiranno in potenza*: per vederlo tiranno in atto bisogna passare all'*Oreste*.

L'« Oreste ». Sennonchè qui Egisto (benchè l'*Oreste* sia stato concepito contemporaneamente all'*Agamennone*, nel maggio del '76) perde assai della sua individualità originaria, e perde in espressione e in rilievo. Vile e astutissimo noi l' avevamo conosciuto; e nell' *Oreste* lo ritroviamo ancora vile, e per di più (come le mutate circostanze vogliono) prepotente; ma l'astuzia l'ha perduta tutta per via; poichè, se *la professione del tiranno* pur l'avesse reso, come tant'altri, più pronto a concepire sospetti, che a guardarsi dalle insidie, la bollente ira d'Oreste sarebbe riuscita per lui affatto innocua. Egisto nella seconda tragedia è un tiranno un po' dozzinale, in cui la fisionomia caratteristica — non della specie, ma dell' individuo — ha poco spicco; è un personaggio *di ruolo*, o, se così piace dir meglio, un personaggio alquanto generico.

E forse di dargli più spicco l' Alfieri non si curò, perchè l'attenzione si concentrasse tutta su Oreste, uno de' personaggi suoi più cari. La predilezione del poeta per cotesta sua creatura, a guardar bene, non appare molto giustificata; chè, non solo Oreste non è una delle meglio riuscite figure del teatro alfieriano, ma non è nemmeno la figura meglio riuscita di cotesta tragedia. Infatti i rimorsi, i dubbi angosciosi e le terribili certezze di Clitennestra, che, malgrado tutto, è rimasta madre, ma solo per soffrire il fiero disprezzo d'Elettra, per

torturarsi pensando al figlio, di cui teme la vendetta e di cui compiange la sorte; poich'essa lo sa debole, ramingo, cercato a morte dall'implacabile odio di quell' Egisto, a cui è indissolubilmente congiunta dalla complicità in un delitto esecrando, e a cui, malgrado le repulsioni della coscienza e della ragione, si sente irresistibilmente attratta per la fatalità d'una passione invincibile; tutti cotesti moti — spesso assai felicemente espressi — dell'animo di Clitennestra, sono assai più vivi e umani dei troppi e troppo caldi *furori* d'Oreste.

L'Alfieri — mi si permetta di non insistere su questo punto, poichè l'ho già illustrato con sufficiente larghezza d'analisi altrove — nel delineare la figura d'Oreste ha creduto d'incarnare la sua astratta idea del personaggio tragico « caldo in sublime grado », ma è andato molto oltre il segno. Una cosa egli credette necessaria — dopo gli esempi del Longepierre e del Crebillon — per accomodare il mito antico alla delicatezza del sentire moderno: rendere involontario il matricidio d'Oreste; togliere al figlio la coscienza dell'atto atroce; lasciare che la fatale catastrofe si compiesse per effetto del caso. Orbene, a questo fine giovava senza dubbio prestare al personaggio una natura molto accessibile ai ciechi trasporti dell'ira; ma non era punto necessario di convertire l' « ardente carattere » in frenesia continua, così che sotto non ingannevoli parvenze di forza, d'energia, di fermezza, spuntassero troppo evidenti i segni della follia e della debolezza. Oreste è effettivamente irresponsabile, non solo del matricidio, ma di tutte le sue azioni; è un epilettico, e non un *uomo forte*.

I *bollenti*, gli *ardenti caratteri*, pei quali l'Alfieri aveva tanta simpatia, compaiono in quasi tutte le tragedie, e spesse volte s'approssimano al « sublime grado » di « calore » che ferve nel povero Oreste. « Sublimità » di « calor d'animo » l'Alfieri notava, compiacendosene, nel Raimondo della *Congiura dei Pazzi* (concepita nel '77, dopo l'*Oreste*): quel Raimondo, che, « per troppa | Gran rabbia cieco » (A. V, sc. 5.ª), è tratto a ferirsi (come l'Alfieri aveva letto nel Machiavelli), mentre tempestava furiosamente di colpi il tiranno: ed è tratto, prima, ad errori e ad eccessi anche più gravi. Oreste — mi si permetta di richiamarlo ancora una volta — per la dismisura dell'odio suo contro Egisto, odio che lo rende frenetico e cieco, rischia ad ogni momento di compromettere e di perdere sè stesso, rovinando l'impresa che s'è prefissa senz'avvisarne i

La « Congiura dei Pazzi ».

modi e i mezzi: o, in altre parole, Oreste ha la ragione offuscata dalla rabbia ond'è pieno; Raimondo invece ne ha ottenebrata la coscienza. Il nobile campione della libertà, « infiammato, innalzato, sublimato » dal poeta consapevole di prestargli una « grandezza più ideale che vera » (perchè « un Bruto toscano » del secolo XV era piuttosto « possibile che verisimile » a imaginarsi), smarrisce (e non se ne accorge) tutta la sua grandezza e la sua purità morale, che dovrebbero poi essere la sua forza. *Duogli* — bensì — « non poco *duogli* Mezzo usar vile a generosa impresa »: deplora d'essere nato in tempi e in un paese « Ove a virtù mescer le inganno è forza »; ma cotesti scrupoli sono affatto platonici, e il « Degno strumento a libertà » li enuncia per farli subito tacere.

« L'immutabil fero alto proposto | O di dar morte o di morir » vuole ch'egli adoperi contro i tiranni ogni mezzo, ch'egli ricorra ad ogni arte della dissimulazione e della simulazione, che egli accetti ogni aiuto, da qualsiasi parte gli venga, e che inganni, oltre i nemici, anche gli amici, anche il vecchio padre restio ad entrare negli spericolati disegni di congiura, e che lo trascini seco a rovina (Cfr. A. III, sc. 1.ª). Raimondo è invasato da una specie di follia morale, da una sanguigna ossessione, che ha impoverita la sua anima: « Legame altro per me non resta al mondo | Tranne il solenne inesorabil giuro | Di estirpar la tirannide e i tiranni » (A. III, sc. 2.ª): egli è un fanatico, pericoloso a sè stesso e agli altri, che s'è chiuso nell'orgoglioso egoismo di un'idea fissa, la quale è fine a sè stessa, poichè; Raimondo — come Icilio, e com'altri alfieriani campioni di libertà — si sente, e quasi gode, d'essere solo nel pensare, nel volere, nell'operare; e il suo disprezzo pei proprii compagni di schiavitù è uguagliato in acerbità solo dal suo odio pei tiranni.

I quali, nella *Congiura*, son due: Giuliano e Lorenzo; personaggi alquanto schematici entrambi, che riproducono i due tipi del tiranno distinti dall'Alfieri (appunto nel *parere* sulla *Congiura*) coi nomi di tipo-*quadro* e di tipo-*ritratto*. Al poeta pareva in questo caso, riuscito meglio Giuliano, « poichè i ritratti si fanno più facilmente dei quadri »; Giuliano astuto, obliquo, vile: tiranno della specie più bassa e spregevole, ch'è la più comune e quasi l'unica esistente in natura; mentre Lorenzo è il tiranno creato dalla fantasia, poichè in natura troppo è raro incontrarne il modello: un tiranno idealizzato e

nobilitato almeno dall'aperta violenza, dalla sincerità, dal coraggio. Si direbbe che i due fratelli, i quali di solito compaiono appaiati, non abbiano altra ragion d'essere e di parlare, che quella di lumeggiarsi a vicenda, per far risaltare la diversità dei due concetti della tirannide di cui sono le personificazioni. Già tutta la tragedia, tessuta di discorsi politici, è una specie di dialogato commento al coevo trattatello della *Tirannide*: e quell'elemento drammatico, che l'Alfieri s'avvisò di porvi e di svilupparvi mediante i conflitti delle passioni politiche cogli affetti privati e coi doveri domestici (poichè senza gli « ondeggiamenti », che da tali situazioni derivano, egli non vide possibile alcuna interessante « azione teatrale » — come ripete anche nel *parere* sulla *Congiura*), si dilegua e scompare sotto la preponderanza dell'elemento concettuale o dottrinale. Bianca stessa, sorella di Giuliano e di Lorenzo, moglie di Raimondo, ci fa dimenticare il suo strazio di donna modesta affettuosa e pia, gettata dal destino tra gli odi mortali de' suoi più cari, e quasi richiama meglio la nostra attenzione come sciorinatrice o commutatrice di aforismi politici.

Nella *Congiura* l'odio implacabile è fra tiranni e ribelli alla tirannide; nel *Don Garzia*, che la segue, e dove pure la materia è tratta dalla storia « della scellerata schiatta dei Medici », l'odio dilania la famiglia stessa del tiranno. Storia?... Pare che l'Alfieri seguisse il racconto della *Cronaca* del Settimanni, smentita dai documenti, secondo la quale Garzia muore ucciso da Cosimo, suo padre; ma molto v'aggiunse di suo, non solo per compiere la trama dell'azione drammatica, e per accrescerne l'interesse; perchè « ogni invenzione ... è giustificata abbastanza allorchè non è inverosimile, e ne vien prodotto qualche grande effetto » (*Parere* sul *Don Garzia*), ma anche per rendere più abbominevole agli occhi nostri la « iniqua prosapia » medicea. I. — Don Garzia.

Cosimo, — ch'è una specie di Filippo rimpicciolito, — ha tre figli: due degni di lui, ma tra loro diversi, poichè Diego è l'immagine della violenza, della tracotanza tirannica, mentre Piero è il prototipo d'ogni doppiezza, d'ogni viltà; e Garzia, degno d'esser nato da ben altro padre, è nobilmente altero, umano, generoso e, si potrebbe dire, liberale: una specie di Carlo. Diego e Garzia non s'amano e non possono intendersi; inoltre il loro dissidio è inasprito e reso più pericoloso dall'avversione di Cosimo pel figlio ch'ei considera degenere, e dalle frodi di Piero, il

quale astutamente aizzando e spingendo l'un contro l'altro i due suoi maggiori e migliori fratelli, mira alla rovina d'entrambi, per assicurarsi la successione al trono, che a lui, terzogenito, non toccherebbe.

Il *Don Garzia* è un de' più complicati intrecci drammatici che l'Alfieri ideasse; lo complicano due personaggi che non compaiono sulla scena e che pure sono « molto operanti » (come Pompeo nella *Mort de Pompée* del Corneille), poichè da essi dipende in gran parte il corso degli eventi: « Salviati, ch'è il perno della ferocità di Cosimo » (è infatti di lui che il tiranno teme), « e Giulia », figlia del Slaviati, amata da Garzia, « oggetto principalissimo del terribilissimo contrasto dei diversi affetti che si vanno sviluppando » nel giovane principe dal III atto in poi. Cosimo riesce a strappare astutamente a Garzia la confessione de' suoi innocenti rapporti col Salviati e del suo amore per Giulia; e poi gli mette in mano un pugnale perchè, *se vuol scolparsi di fellonia*, se vuol fare ammenda della gravissima colpa d'essere stato amico d'un uomo inviso al suo principe e d'averne amata la figliuola, lo pianti a tradimento in petto al Salviati (A. III, sc. 1.ª). Il richiamo, fatto dal Carmignani, della scena del Crebillon in cui Atreo vuol costringere Plistene ad uccidere Tieste è qui fuor di luogo; ma non sarebbero però fuori di luogo molte severe osservazioni che s'affacciano ovvie considerando il modo tenuto dall'Alfieri per far sorgere in Garzia alcuni di quei « terribilissimi contrasti di diversi affetti » di cui andava studiosamente in cerca.

Certo il far che Cosimo voglia costringere Garzia ad uccidere di propria mano l'amico e il padre della fanciulla amata ha molto del « gratuito », come avvertiva l'Alfieri stesso; poichè, se a Cosimo premeva tanto la morte del Salviati, non gli sarebbero mancati a ciò mezzi più pronti e più sicuri; ma come ottenere allora gli *arcitragicissimi* « contrasti », di cui parve al poeta feconda la situazione di Garzia messo al bivio o di uccidere il Salviati, o di lasciare che Cosimo infellonito faccia scempio di Giulia ch'egli ha in sua mano? L'amore e la pietà dell'amata prevalgono alfine sul ribrezzo dell'infame opera di sangue che da lui si richiede; e Garzia entra nella « grotta | Che del cupo viale in fondo giace | D'alti cipressi sepolta nell'ombre », ove crede di trovare il Salviati, l'innocente vittima designatagli (A. IV, sc. 4.ª), e dove invece incontrerà e ucciderà, senza saperlo, Diego, che il diabolico Piero ha poco

dianzi persuaso, con l'arti sue consuete, ad appiattarsi nella medesima grotta (A. IV, sc. 1.ª). Garzia esce di là (A. IV, sc. 6.ª) convinto d'aver consumato il delitto impostogli dal padre, pieno di raccapriccio, ansioso solo di sapere che, a quel prezzo enorme, Giulia almeno è salva, e deliberato di espiare l'iniqua sorte che, *per non perdere pietà, lo fe' spietato* ed infame: « Fa ch'io sol trovi in libertà tornata | Quell'infelice Giulia . . . In me sta poscia | Il far del mio fallire ampia vendetta » — egli dice — ma frattanto, in tal tempesta dell'animo, saturo di disgusto e di rimorso, trova il tempo di fare a Piero una molto chiara e particolareggiata descrizione della scena svoltasi nella paurosa escurità della « grotta » fatale.

Egli poi viene al cospetto di Cosimo (A. V, sc. 1.ª): il quale già è certo che il sangue onde l'infelice è lordo « non è il sangue che *gli* chiese », perchè il Salviati non entrò quella notte nel recinto della reggia; ma prima di torturarlo coi nuovi dubbi che sorgono in Garzia a quest'annunzio, l'esecrabile tiranno gode di torturarlo fingendosi disposto e fermo a volergli dare Giulia in moglie: « Colei non mai fia sciolta | Se non ti è sposa pria: fra eterni ceppi, | O tua. L'antico suo rancor, la nuova | Brama che avrà di vendicare il padre, | Ch'io recar lasci ad altro sposo in dote? | A lei tu solo . . . ». Non resta che Cosimo apprenda di chi sia veramente il sangue versato da Garzia, perchè egli pianti la spada nel petto del figlio tra le braccia della madre, e perchè la tragedia, che procede d'orrore in orrore, abbia il suo epilogo in un ultimo delitto.

Le quattro tragedie nate dopo il *Don Garzia* (*Maria Stuarda, Rosmunda, Ottavia, Timoleone*) sono, in complesso, senza possibile contrasto, delle più deboli del teatro alfieriano.

Nella *Maria Stuarda*, l'Alfieri dichiarava di avere « disgraziatamente impiegato molta più arte e sottigliezza e avvertenza e fatica, che in nessuna delle altre » sue tragedie: nondimeno parevagli che gli fosse riuscita « la più cattiva » di di tutte: e perciò quest'era « la sola che non *avrebbe voluto* forse aver fatto ». E nel complesso cotesta tragedia, che avrebbesi potuto intitolare meglio dalla morte d'Arrigo, con cui finisce — morte prodotta dai raggiri di Botuello e dalla raggirabilità di Maria — è assai languida cosa: quantunque, a dir vero, « i due personaggi regali », malgrado l'intrinseca loro *inattività* e debolezza — « difetto capitalissimo nei re di palazzo » — riescano talvolta ad interessarci nel conflitto a cui, non la volontà, La « Maria Stuarda ».

non la violenta passione, ma la fatalità delle circostanze e la malizia altrui li trascina. Vorrebbero, e non possono più intendersi e amarsi; non vorrebbero, e son fatalmente condotti ad insidiarsi a vicenda: perchè tra l'anime loro, mediocri nel bene e nel male, l'opera del caso e l'opera degli uomini ha turbata ogni concordia. Questa situazione culmina in una lunga scena, che all'Alfieri non sarà parsa sufficientemente tragica, ma che pure ha un notevole valore drammatico: la 1.ª dell'A. IV. Una sola bellezza però l'autore rilevava in cotesta tragedia: « la parte profeticamente poetica di Lamorre nel quint'atto »; e non a torto compiacevasi dell'enfasi e della ispirazione biblica, di cui aveva saputo maestrevolmente improntare il linguaggio di cotesto ministro evangelico, a cui commise, con la solita parte d'ardito e solitario banditore del vero (« Se udire il vero osi, o regina, io l'oso | A te recar . . . | poichè al soglio intorno | Non è chi voglia e ardisca dirlo » — A. I, sc. 1.ª), l'altra di flagellatore « Dal servo Tebro, ove ogni inganno ha seggio » (A. II, sc. 1.ª), e della « dispregievol schiatta » destinata a finire col ludibrio dello sciagurato marito della Stolberg.

La « Rosmunda ». Come la *Maria Stuarda* si differenzia, per la materia, dalle molte tragedie omonime, poichè la morte della regina di Scozia, presa a soggetto dagli altri autori, non parve all' Alfieri « assolutamente » tragediabile, così il soggetto della *Rosmunda* non è quello che, dal cinquecento in poi, era stato variamente rimaneggiato dagli autori precedenti: i quali, più o meno attenendosi alla storia, vollero rappresentare lo strazio della figlia di Cunimondo costretta a bere nel teschio del padre, e la vendetta che della violenza e delle ingiurie patite essa compie sopra Alboino.

Qui ci troviamo fuori della storia e della tradizione; la favola è un libero ordito del tutto imaginario, in cui la storia e la tradizione non entrano che come antefatti. Il che all'Alfieri pareva non lieve difetto, o almeno notevole minorazione di pregio: poichè, com'è noto, egli tenne per fermo che la qualità del soggetto non fosse estranea al merito d'una tragedia; e che unici soggetti acconci a trarne ottime tragedie fossero quelli che il poeta non inventa, ma rimaneggia e riplasma.

Ciò non ostante è probabile che l'Alfieri abbia avuto per la *Rosmunda* quella speciale predilezione di cui fece testimo-

nianza (unica, ma autorevole) il Foscolo. Se non pel soggetto, che aveva dunque la pecca d'essere imaginario e ideato anche col sussidio d'« un romanzo francese intitolato *L' homme de qualité* » (ossia *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*; farraginoso romanzo dell'Ab. Prevost, che l'Alfieri aveva letto probabilmente da giovane), la *Rosmunda*, per la condotta e per il tòno, dovette piacergli moltissimo; ed egli notava, compiacendosene, che « questa tragedia è la prima di quattro soli personaggi, in cui all'autore sia riuscito di creare quattro attori diversi tutti, tutti egualmente operanti, agitati tutti da passioni fortissime, che tutte s'incalzano e si urtano e s'inceppano fra loro ».

Le circostanze e le situazioni in cui si trovano i quattro personaggi sono infatti tali da creare una serie ininterrotta di violenti conflitti, e da forzarli all'azione, che si svolge rapida e complicata, anche troppo!

Perchè Rosmunda voglia costringere Romilda, figlia d' Alboino, a divenire sposa del brutale Alarico, si spiega in parte con l'odio implacabile che Rosmunda conserva pel suo primo e già trucidato marito. Alboino è morto; sua figlia viva, ma infelicissima. Però, agli occhi di Rosmunda, la colpa di Romilda non è solo quella d'essere figlia dell'odiato Alboino: « Quand'io abborro costei, neppure io stessa | Il so. Cagioni assai ve n'ha: ma troppo | Alla mia pace importa il non chiarirne | La più vera, e maggiore. Il cor mi sbrana | Un dubbio orrendo . . . » — essa dice (A. I. sc. 2ª) — e cotesto dubbio a cui, proseguendo, accenna, si chiarisce non infondato, tosto che torna vittorioso, dalla battaglia contro Clefi, Almachilde, il secondo marito di Rosmunda, colui di cui essa si valse per trucidare Alboino e a cui in premio concesse la propria mano di sposa. Rosmunda teme che Almachilde sia ormai « preso all'amo » della « fallace dolcezza lusinghiera » di Romilda, ed ha nuovo argomento a sospettarlo dal nuovo interesse ch' ei spiega in favore della fanciulla destinata in moglie ad Alarico (A. I, sc. 3.ª). Intanto ecco Almachilde posto a duro cimento. Ildovaldo, al cui valore deve la vita e la vittoria testè riportata su Clefi, e a cui ha promesso in ricambio di sì alti benefizi qualsiasi più alto guiderdone, gli chiede in ricompensa la mano di Romilda. Or come negargliela e come concedergliela? Almachilde, che effettivamente ama Romilda non meno d'Ildovaldo, viene così a trovarsi tra una solenne promessa fatta in

un impeto di sincera gratitudine a un fratello d'armi, a un amico, e l'egoistiche esigenze di un amore invincibile (A. II, sc. 1.ª). Ma la lotta tra i due sentimenti non può esser dubbia: soverchia l'amore, ch'egli osa dichiarare apertamente a Romilda (A. III, sc. 1.ª): a' piedi della quale, anelante, implorante pietà, perdono, oblio del delitto da lui commesso uccidendole il padre, perdono dell'ardimento d'offrire a lei, pura, un « iniquo amor », di cui però vuole che siano almeno « non inqui » gli « effetti », lo sorprende Rosmunda (A. III, sc. 2.ª). Nessun dubbio è più possibile; Romilda accusa apertamente Almachilde (« Ei traditore, ei menzognero, infido, | Ei ti mantien fede qual merti: quella | Che a malvagio attener malvagio debbe. | Non sono io l'empia: egli ad udir suoi detti | Empio mi trasse or con inganni . . . »); ed Almachilde stesso confessa apertamente a Rosmunda il suo amore per Romilda: « Amo, adoro Romilda: e non è fiamma | Ond'io deggia arrossirne In te ricerca, | E trova in te la rea cagion, per cui | Non hai, qual tel pretendi, l'amor mio. | Io, non nato a delitti, amar potea | Chi mi vi trasse, io mai? ».

Almachilde vorrebbe essere quale era parso ad Ildovaldo, quando gli aveva dichiarato di *stimarsi in core più infame assai ch'altri non lo tenesse*, di *non assonnare sul sanguinoso trono* occupato col delitto, e di *sperare di togliersi la terribil taccia di traditore*: confessione a cui Ildovaldo risponde con queste parole: « Io ti credea dal nome | Di re più assai corrotto il cor » (A. II, sc. 1.ª). Almachilde si tiene « non nato ai delitti », anzi nato per le virtuose passioni e per le magnanime imprese: perciò, alimentato dal disgusto e dal rimorso per la proditoria uccisione d'Alboino, dall'odio per Rosmunda, che ve l'aveva spinto, dall'avversione che cotesta donna orgogliosa, dura e feroce gl'ispira, dalla speranza di risarcire in qualche modo Romilda e di restituirle, se non il padre, la libertà e il regno, dal desiderio di ritergersi l'anima in un'opera di giustizia a in un affetto disinteressato e puro, corrisposto da un'anima buona e innocente », era sorta e cresciuta in lui « la fiamma », che ormai sdegnava di tenersi nascosta.

Ma egli non conoscevane bene la natura, chè, disinteressata, come avrebbe voluto credere, la fiamma non era. Infatti nella medesima 2.^{a} sc. del III atto, Romilda, per scagionarsi e per separare la propria dalla responsabilità d'Almachilde, pronuncia una parola che lo empie d'angoscia e di furore, e che accende

un guizzo di gioia nel cupo animo di Rosmunda. Almachilde. apprende che per lui non v'è più speranza. poichè Romilda ama Ildovaldo. e Rosmunda intravvede in costui. l'opportuno e facile strumento della vendetta che agogna. Nondimeno Almachilde (ahi, dove son iti i suoi pensieri di devoto amatore. sollecito non di sè, ma delle felicità dell'amata?) si prepara a contendere Romilda ad Ildovaldo con l'armi, e a mostrare « qual più avvampi | D'ardente amor: qual in voler sia forte; | Qual, per averla, più intraprender osi » (A. III. sc. 3.ª): e Rosmunda. di ciò sicura. s'affretta ad « armare l'ingegno e il braccio » d'Ildovaldo. perchè sventi e tronchi col ferro i disegni del rivale (A. III, sc. 4.ª e 5.ª).

Almachilde è più pronto: sorprende Ildovaldo mentre s'indugia con Romilda (A. IV. sc. 1.ª). e lo fa mettere in ceppi (sc. 2.ª); dai quali poi, non per compiacere a Romilda. ch'essa odia sempre più e vuole ad ogni costo infelice, lo fa sciogliere Rosmunda (sc. 6.ª e 7.ª).

Così, per miracolo, il poco cauto e poco sollecito Ildovaldo ha potuto uscir di Pavia e recarsi a sollevare le milizie fuori della città accampate. Con altre forze Almachilde va ad affrontarlo (A. V. sc. I). e intanto lascia Romilda in piena balìa di Rosmunda; in cui l'odio per l'innocente ribolle più torbido e feroce che mai dopo gli ultimi casi, come era troppo prevedibile e necessario. Alle cagioni antiche nuove e terribili sonsene aggiunte. Rosmunda odia adesso in Romilda non solo la figlia d'Alboino. la legittima erede del trono da essa occupato. ma colei che, pur senza volerlo. le ha tolto l'amore del marito: colei che può vantarsi d'essere perdutamente amata da due uomini pronti a tutto per contendersela: colei che ha fatto ritrovare al debole Almachilde. un giorno sì sottomesso. l'audacia del disprezzo e dell'aperta ribellione. il coraggio di cimentarsi in una lotta mortale: colei che la umilia nel suo orgoglio. più che di regina, di donna. a cui è vergogna il vedersi. l'essere disamata, disprezzata. posposta. Questa rabbia freme in alcune parole di Rosmunda nella 3.ª scena del V atto. ch'è una delle più notevoli: « All'armi | Per te si corre: impareggiabil merto. | Novella Elena, tu! Rivi di sangue | Scorrer oggi farai: per te spergiuri | Fansi i mariti: per te i prodi vili, | E superbi i dimessi »!... Tu puoi tutto questo: e a me che potenza rimane oltre la mia di regina?...

Mentre le due donne. tendendo l'orecchio a raccogliere gli

strepiti lontani della battaglia, stanno così sospese e agitate da moti diversi, ecco tornare Ildovaldo. « Ciò ch'io t'imposi » — domanda Rosmunda — « Compiuto hai tu? Quel traditore hai spento? ». « Io? » — risponde il prode guerriero — « Non è cosa ei del mio brando. Invano | Pugna in campo Almachilde; altri miei fidi | Han di vincerlo incarco; e a ciò fien troppi » (A. V. sc. 4.[a]). Fosse fidanza soverchia nella valentia de' « *suoi* fidi » e temerario disprezzo del rivale, o fosse impazienza di rivedere Romilda e di trarla seco — come Rosmunda avevagli promesso, se fosse tornato vincitore — Ildovaldo dunque tornava dal campo troppo presto. Ed ecco infatti che poco appresso (sc. 5.[a]) un frastuono nuovo d'armi e di grida annunzia l'arrivo d'Almachilde, rimasto padrone del campo dopo aver parte messi in fuga e parte uccisi i soldati di Ildovaldo abbandonati a sè stessi. E così la catastrofe precipita: Rosmunda alle parole di Almachilde, che proclama Romilda « arbitra di *sè* stessa » e di tutti regina, risponde levando un pugnale sulla fanciulla, che tiene ghermita come lo sparviero stringe nell'artiglio la preda. A che servono ormai preghiere e minacce? Nessuno può impedirle di vibrare il colpo spietato: non serve che Ildovaldo e Almachilde congedino i loro seguaci, depongano le spade e supplichino per l'infelice innocente; Rosmunda, insensibile, inesorabile, ferisce e uccide: mentre Ildovaldo ritorce contro sè stesso il ferro, con cui non seppe conquistare o liberare Romilda, e Almachilde giura fremendo (forse inutilmente) di vendicarla.

La *tensione*, di cui l'Alfieri andò sempre in cerca, dovette parergli veramente sublime nel « terribilissimo frangente in cui stanno due amanti che vedono l'amata sotto il pugnale della oltraggiata rivale, senza poterla salvare »; e quest'ultima scena, in cui ciascuno dei quattro unici attori del dramma è violentemente agitato da una o più passioni estreme (odio, ira pietà, terrore e amore), dovette parergli degno coronamento dell'azione a cui le contrastanti passioni di quei quattro personaggi danno luogo. Ma imaginare delle situazioni violente e dei conflitti non vuol dire creare dei personaggi tragici ricchi di vita e interessanti. Romilda e Ildovaldo non hanno nulla di profondo, d'intimo, di caratteristico: sono, malgrado la straordinarietà dei cimenti a cui son posti, dei *generici* internamente costituiti con elementi comuni di repertorio, e del repertorio alfieriano particolarmente. Più nuovo e, fino a un certo

segno, più espressivo è Almachilde: sennonchè la *forma* alfieriana (e dice qui *forma* nel senso più lato) mal si prestava alla rappresentazione di un'anima così turbata e complessa, che, *non nata ai delitti*, è condotta a delitti nuovi dall'amore in cui, per istrana illusione ha sognato di redimersi. A renderlo chiaro e perfettamente intuibile occorreva una motivazione psicologica e un'ampiezza di svolgimenti di cui la *forma* alfieriana non era capace. Più chiara è Rosmunda, quantunque la parte ch' è in lei più interessante, la parte di donna, resti molto nell'ombra, e soverchi la parte della *regina*. Sotto quest'aspetto Rosmunda è uno dei soliti mostri regali, un *tiranno* in gonne, senz'altra differenza.

Alla lunga serie di cotesti mostri coronati (e vi primeggia per la nequizia) appartiene il Nerone dell'*Ottavia*: languida tragedia, la cui soluzione dipende dalle troppo lunghe esitazioni dell'immanissimo tiranno: poichè solo l'innata viltà e la minaccia d'una sollevazione popolare lo trattengono per lungo tempo dal commettere l'eccesso estremo contro l'infelice, che, pur conoscendolo, l'ama ancora. I lamenti d' Ottavia — della quale — data una donna virtuosa e pura e semplice, qual essa è, e dato un uomo qual essa descrive Nerone, p. es. in questi versi: « Or mentre sola io piango, | Che fa Nerone? In rei bagordi egli apre | La notte già... | Fra disoneste ebbrezze e sozzi giuochi | Di scurril mensa or (qual v'ha dubbio?) orrenda | Morte ei m'appresta. Il fratel mio già vidi | Cader fra le notturne tazze spento: | Scritto a note di sangue a mensa anch'era | D'Agrippina l'eccidio: ognor la prima | Vivanda è questa, che a sue liete cene | Imbandisce Neron: le palpitanti | Membra de' suoi » (A. V, sc. 1.ª) — poco si comprende e poco si spiega l'amore e la devozione coniugale — male riempiono il vuoto dell'azione: e male lo riempiono le tirate e le sentenze stoiche di Seneca, condotto sulla scena unicamente per far meglio risaltare (e non ce n'era bisogno), e per condannare la bestiale ferocia di Nerone.

I. - Ottavia

All'*Ottavia* tenne dietro il *Timoleone*; sul quale, per quanto ne facesse gran conto l'Alfieri, e per quanto esso abbia trovato grazia anche presso qualche critico recente, non parmi siano da spendere molte parole. È una delle tragedie in cui l'Alfieri credette d'essere riuscito a « cavare il molto dal pochissimo »: e infatti non potrebbe imaginarsi nulla di più semplice. Quattro soli personaggi appassionatissimi perchè legati

II. - Timoleone.

tra loro da vincoli di sangue e d'amicizia, ch'essi dicono di sentir fortemente, ma che non valgono a ristabilire tra di loro la concordia degli animi, spezzata dalla diversità delle mire politiche. Tra Timofane (tiranno leale, generoso, magnanimo quant'altri mai) e Timoleone (devoto a libertà), la comune lor madre, Demarista, pia ad entrambi; e accanto a Timoleone, Echilo, amico di tutti e due i diversi fratelli, ma più del secondo, e più ancora della libertà.

Ora, nel corso di cinque atti il loro dissidio politico, che gli affetti privati non possono comporre, ed è perciò destinato ad essere sciolto dal pugnale, non muta aspetto e non progredisce: anzi la tragedia potrebbe incominciare là proprio dove finisce. È inutile che Timofane s'industri a ridurre Timoleone men fieramente avverso all'idea del governo assoluto, ch'egli ha in odio e in dispregio: ed è inutile che Timoleone s'affatichi a sermoneggiare Timofane per indurlo a deporre spontaneamente l'assoluto potere, di cui s'è impadronito, e per cui vive, e alla cui bontà par anche che creda. Bei discorsi, ma discorsi; e quanto agli atti (sì interni che esterni) duolmi dire che i due campioni di libertà — troppo fedeli alla massima che la salute della patria importa più d'ogni altra cosa — non fanno per giunta troppo bella figura di fronte al tiranno-gentiluomo, nè paiono, a ben guardarli « ideali di nobiltà, d'abnegazione, d'elevatezza, quali il mondo forse non vide mai ».

I concepimenti dell'82. Dopo il *Timoleone*, concepito nel '79, l'Alfieri ristette circa tre anni dall'*ideare* e dallo *stendere*, verseggiando e riverseggiando intanto le dodici tragedie già fatte e non finite. Fu a Roma, nell'inverno dell'82 che due nuovi fantasmi tragici vennero ad accupare la sua fantasia; l'uno suscitato certo da sensi d'emulazione e da propositi di competizione artistica: poichè il misurarsi con Scipione Maffei (primo ed unico principe del coturno italiano) e col Voltaire (ultimo principe del coturno francese), nel medesimo soggetto di Merope, era impresa da tentare forte l'orgoglio dell'Alfieri; l'altro sorto più spontaneamente e inconsciamente, ma più poderoso e più pregno di vita interiore: Saul.

La « Merope ». Il *Saul* fu il capolavoro della musa alferiana; però anche la *Merope* è una nobile e ragguardevole opera d'arte, quantunque (come ho detto) in essa prevalga sull'ispirazione la riflessione, e il deliberato proposito di fare o meglio o diversamente dai due famosi che più di recente avevano portato

sulle scene quel mito. L'Alfieri, che doveva fare un po' di critica della *Merope* maffeiana anche nella VIII Satira, ne mise qualche spunto anche nella *Merope* sua; poichè non è, p. es., senza intenzione che il « machiavelliero » Polifonte della *Merope* alferiana, alludendo al più semplice Polifonte del Maffei, sdegnoso delle ingenue, anzi ridicole, menzogne dell'altro, esce in queste parole, rivolte alla donna di cui seriamente, neppure per ingannarla, nessuno poteva ormai fingersi innamorato: « E ciò che mai | Non crederesti, irti or dicendo, ch'io | Per te d'amor mi struggo? » (A. III, sc. 2.ª).

Con tutto ciò la *Merope* dell'Alfieri non supererebbe di molto in pregio quelle da lui emulate, sia perchè il « machiavelliero » Polifonte riesce in fondo un « re da tragedia » su per giù tagliato come cent'altri, a cui la molta sottigliezza di mente, che s'attribuiscono, non risparmia d'esporsi ad « orrendi precipizi » (e il nostro Polifonte, poco prima di lasciarsi dare della scure in capo da Egisto, ben dice ai Messeni astanti: « Non saggio | Parvi il mio oprare » — A. V, sc. 2ª); sia perchè, in una *Merope*, Polifonte conta poco, e conta per tutti invece la protagonista.

Io non abbozzerò un'analisi della tragedia, ch'è notissima anche pei frequenti confronti a cui diè luogo, e non ripeterò alcune osservazioni, ch'ebbi già ad accennare, sulle difficoltà d'adattarne il mito al sentimento moderno; difficoltà che l'Alfieri non potè superare tutte, come non le avevano superate il Maffei ed il Voltaire, che pure egli si lasciò dietro buon tratto. Poichè non è da credere (e lo dimostrò il fatto) ch'egli non fosse menomamente disposto da natura ad esprimere una « passione molle », com'è l'affetto materno: quasi tutte le sue madri hanno invece accenti di profonda tenerezza o di profondo dolore; e Merope più d'ogni altro. « Madre regina in tragedia » — ha voluto farla l'Alfieri — « e non mamma donniciuola », quale parevagli riuscita in qualche punto la maffeiana; ma neppure il preconcetto del *decoro tragico*, delle *convenienze* o *convenzioni* del nobilissimo genere letterario, gl'impedì d'interpretare con efficace schiettezza le ansie, le dubbiezze, le smanie, i terrori, le allucinazioni d'una madre tremante per l'unico figlio ramingo e insidiato, di cui ignora la sorte. E cotesti moti dell'animo, cotesta vita d'angoscie, appena temperate da speranze incerte, ma salde nella radice dell'affetto insaziato da cui rampollano, non formano materia di di-

scorso pei confidenti, ma si manifestano in lei e da lei, in ogni sua parola e, per così dire, in ogni suo gesto. A raggiungere quest'effetto l'Alfieri seppe valersi di mezzi semplici e potenti, come, p. es., nella 2.ª sc. del III A., dove, dal vecchio Polidoro, che le torna inaspettatamente innanzi, Merope non vuol chiedere nè ascoltare che una sola cosa: quella che unica le sta a cuore e che ricorda ogni momento: « Parla: il figlio . . . »; « Il figlio, dimmi . . . ».

Che altro mai esiste al mondo per una madre, e per tal madre, se non lo sventurato ultimo frutto delle sue viscere? E potentemente materne sono pure le alternative di presagi funesti e lieti per cui essa passa nella magnifica sc. 4.ª dell'A. II, una delle più sapienti del teatro alferiano e di questa tragedia, che di particolari bellissimi, sia drammatici, sia descrittivi (ricordisi, p. es., il racconto che della sua lotta collo sconosciuto viandante fa Egisto — A. II, sc. 2ª) abbonda quest'altra mai.

Anche altrove Merope è sempre madre, anzi la madre; e la maternità che, secondo il mito, la deve rendere sanguinaria e crudele, in lei s'addolcisce e si tempera di certa soavità e gentilezza femminile non sempre nota alle donne dell'Alfieri: ma coteste spiccate caratteristiche della protagonista e la copia dei bei particolari non bastano a far di cotesta tragedia un capolavoro. Con essa l'Alfieri aveva bensì superato, e (secondo me) d'assai, il Maffei e il Voltaire, ma non se stesso. A ciò egli giunse invece col *Saul*.

Il « Saul ». Di quest'opera meritamente famosissima è difficile, nei limiti che a me sono imposti, dire quanto basti per chi non la conoscesse, ed è pur difficile non dirne troppo per chi la conosca ed abbia anche notizia del molto che s'è scritto intorno ad essa. Comunque, parlarne qui — sia pur brevemente — è necessario.

In che consiste e da che dipende la singolare bellezza del *Saul*? Parecchi diedero una postata che certo non hanno a quelle parole dell'Alfieri là dove disse che cotesta sua tragedia biblica non andava giudicata alla stregua delle regole: e ne dedussero, tra l'altre conclusioni sbagliate, che la innegabile eccellenza del *Saul* era in gran parte effetto della libertà in cui l'artista, per una volta, erasi costituito, della sua emancipazione dai rigori della poetica classica. Eh! le regole, la poetica, rispettate o non rispettate, non ebbero mai virtù di far miracoli, creando o distruggendo la sostanza della bellezza, che da esse non dipende; ma poi, è proprio vero che il Saul de-

vi tanto dal tipo, dalla struttura, dall'economia, dalla tecnica della tragedia classica? In che e dove? Alcuni guardarono con meraviglia, come cosa insolita e nuova, alle parti liriche del *Saul*, ma dimenticavano che effettivamente, introducendovele, l'Alfieri conformavasi ad esempi che nelle tragedie bibliche del repertorio classico erano ormai tutt'altro che rari ed oscuri: e quello del Racine basta per tutti.

L'Alfieri vide un'altra ragione del sovrastare eminente di Saul sugli altri suoi eroi, e riferì l'eccellenza di cotesta tragedia a « quella perplessità del cuore umano, così magica per l'effetto », in essa da lui « sviluppata o spinta assai più oltre che nell'altre sue »; la perplessità, « per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa ».

Veramente Saul nè vuole nè disvuole, tranne un momento, sulla fine; in lui non v'è nè eccesso nè assenza di volontà, perchè dinnanzi a lui non sta un fine determinato, e contro di lui non sta un'altra volontà umana, che glielo contrasti. Egli lotta bensì, ma vanamente e, si può dire, involontariamente col Dio che l'ha percosso, con la legge di natura che al pieno vigore dello spirito e del braccio concede un'età sola, per lui ormai irrevocabile, e della quale tornano alla sua mente sconvolta i ricordi, come rimpianti angosciosi e come impeti insani di un'animo generoso, ma orgoglioso più assai; egli lotta infine — come tutti di spiriti ammalati — con sé stesso.

Il vecchio re guerriero, che s'inebriò di tante vittorie in un sogno perenne, in un desiderio inestinguibile di potenza e di gloria, si sente allontanare, decadere dall'una e dall'altra. La corona gli vacilla in fronte, l'asta gli trema in pugno; il suo astro, un giorno sì radioso, sta per oscurarsi; e minaccia d'oscurarlo il fulgore d'un nuovo astro sorgente: l'astro di David. Che importa che verso il giovane campione d'Israele l'attragga la simpatia che ogni forte ha pei forti, rinsaldata da un vincolo di sangue? Che importa che David sia l'amico, il cognato del mite e modesto Gionàta, suo figlio, e lo sposo diletto di Micol, sua figlia? Che importa che la devozione quasi figliale e la lealtà di David possano pure assicurarlo del trono, quand'egli, Saul, non sarà più il primo fra tutti, oltre che per il nome di re, anche per la gloria di guerriero; quando le fronti si chineranno ancora dinnanzi a lui riverenti, ma i cuori si svolgeranno, pieni d'ammirazione e di speranza, a quell'altro,

su cui piovono le benedizioni del cielo e degli uomini: quando egli, Saul, sarà il passato, e David rappresenterà la pienezza del presente e le promesse luminose dell'avvenire? . . . .

Il vecchio re guerriero ama i suoi figli, e anche colui che ha accolto nella propria casa come figlio, senza sospettare in esso un emulo futuro: ma il contrasto degli affetti domestici (dei quali pure ascolta talvolta i mansueti inviti e sente la dolcezza) con le furie dell' ombroso orgoglio ferito, si risolve sempre col soverchiare di questo, ch'è il vero signore, anzi il tiranno del suo spirito turbato spesso fino al delirio.

Come la maggior parte dei protagonisti alfieriani, Saul non esce in palco che al secondo atto: accompagnato dal suo generale e ministro Abner, ch'è qualche cosa più d'un semplice confidente: è un cortigiano non abbietto e malvagio, come, per istrano abbaglio, qualche critico recente l'ha detto, contro l'attestazione esplicita dell'Alfieri stesso a cui era parso d'averne fatto un personaggio « non vile » (e compiacevasene), « più amico che servo » al re, « benchè esecutore talora de' suoi crudeli comandi ». Esecutore, e ispiratore anche; ma per zelo di fedeltà e per insipienza, non per vile malizia.

Esce Saul; e il sole (è l'unica volta questa che la natura è sfondo alla scena nel teatro alfieriano) si leva limpido e radioso, rasserenando il mondo ed anche l'anima del vecchio re; a cui quel bel sole mattutino « un dì felice | Prometter *pare* ». Ma ahimè, la speranza non trova vitali alimenti nel suo spirito inquieto e stanco; passò il tempo delle balde e tenaci speranze: sperano i giovani, spera chi si sente ancor forte; ma chi declina precipitosamente per l'arco degli anni, ma chi non ha più seco « la invincibil destra | D'Iddio possente », o « almeno » il più prode de' suoi, può sperare?.. David è quel prode, ch'ei più non ha seco: quell'invincibile, quel predestinato, ch'egli « odia » ed ama ed allontana da sè ed insidia e vorrebbe richiamare: il cui solo nome lo turba e lo rincora, in suono di minaccia e di promessa. Una persuasione è salda in Saul: che Iddio l'ha abbandonato; pure il percosso dall'ira di Iehova non vuole arrendersi; ma privo di speranza si rode e si tortura in una vita di smanie, d'impeti vani e di sgomenti: « Fero, | Impaziente, torbido, adirato | Sempre, a me stesso incresco ognora e altrui: | Bramo in pace far guerra, in guerra pace; | Entro ogni nappo ascoso tosco io bevo; | Scorgo un nemico in ogni amico..., | Angoscia il breve sonno; i sogni | Terror. Che più? Chi il crederia?

Spavento | M'è la tromba di guerra: alto spavento | È la tromba a Saul »! Egli desidera di dar battaglia ai Filistei (A. II, sc. 2.ª), non perchè s'aspetti la vittoria, ma per uscire dall'ansia tormentosa di tutte l'ore (« *seco* sempre è il dolor! »), e perchè « Il paventar la rotta | Peggio è che averla; ed abbiasi una volta! | Oggi si pugni, io il voglio ». Volontà che nasce da sovraeccitazione e da disperazione.

Or mentre Saul, dopo una nuova crisi di sdegni e di lagrime, a cui lo traggono Gionata e Micol ricordandogli David, sta per rientrare affranto nel padiglione, ecco David, che animoso gli si fa innanzi e lo conquide tosto parlandogli umile e forte. « David, tu prode parli, e prode fosti; | Ma, di superbia cieco, osasti poscia | Me dispregiar: sovra di me innalzarti: | Furar, mie laudi, e ti vestir mia luce. | E s'anco io re non t'era, in guerrier nuovo, | Spregio conviensi di guerrier canuto? | Tu, magnanimo in tutto, in ciò non l'eri. | Di te cantavan D'Israel le figlie: | *Davidde, il forte, che i suoi mille abbatte*; | *Saùl suoi cento*. Ah, m'offendesti, o David, | Nel più vivo del cor. Che non dicevi: | *Saùl ne' suoi verd'anni altro che i mille* | *Le migliaia abbattera; egli è il guerriero*; | *Ei mi creò*? ». È l'ossessione dell'orgoglio, che non gli permette di cedere ad altri, chiunque sia, e sia pure Dio che 'l voglia, le prime lodi e i primi onori, lo risospingerebbe al furore, se David non recasse anche, contro le accuse di fellonia, che Abner gli muove, una prova irrefragabile di fedeltà, nel lembo di manto, ch'ei s'accontentò di recidere a Saul addormentato, solo e indifeso nella « caverna » d'Engadda, mentre avrebbe potuto « *ucciderlo* a *sua* posta », impunemente, e assicurarsi da ogni pericolo. « Or l'evidente segno » – esclama David – Non hai, Saul, del cor, della innocenza | E della fede mia? ».

Il generoso cuore di Saul si commuove al generoso esempio di David, e si dà (poichè è bello qui il cedere) si dà per vinto: « Mio figlio, hai vinto;... hai vinto » (A. II, sc. 3.ª); sennonchè la calma dove la ragione vacilla non può essere che un breve momento transitorio: e la ragione di Saul è profondamente malata. Eccolo infatti d'improvviso tornato agli sconforti, ai sospetti, ai deliri. Dolci pensieri di domestica pace, di mutui affetti sicuri e di mutua fiducia, dolci presagi di vittoria, via! Chi osa parlargliene, chi osa invitarlo al « ristoro » dell' « aura aperta e pura »? Chi d'aura aperta e pura | Qui favellò? Questa? È caligin densa; | Tenebre sono;

ombra di morte... | Il sol dintorno | Cinto ha di sangue ghirlanda funesta... | Odi tu il canto di sinistri augelli? | Lugubre un pianto sull'aure si spande... » Gioia? Qual gioia? Il ritorno di David forse?.. Ma David ama veramente, può veramente amare « la casa di Saulle »? E perchè David gli ricorda sempre quel Dio. da cui « hallo partito... | l'astuta ira crudel tremenda | Dei sacerdoti? » Non è un oltraggio anche quel continuo richiamo di Dio? E colui che così glielo ripete, è un levita, un de' profeti, un de' seguaci del nemico Samuele, o è un soldato? Ah sì, è soldato: tale l'appalesa « il brando » di cui è cinto: ma « qual brando »? Non quello ch'egli, Saul, « di *sua* man » diede già a David; sì bene quel di Golia. Or chi lo tolse dal « tabernacol santo » ove fu « appeso come sacra cosa » intangibile, per darlo a David? Achimelech, profeta. nemico a Saul. Ah, sacerdoti, « negr'alme in bianco ammanto ». « tutti iniqui, traditori tutti », congiurati al disonore e alla rovina del loro re e, contr'esso, fautori di David!... Il turbamento di Saul diventa furore, che appare tanto più terribile nella sua cecità e nella sua senile impotenza: furore morboso, a cui succede in quell'anima tormentata e stanca una morbosa prostrazione: « La pace | Mi è tolta: il sole, il regno. i figli, l'alma, | Tutto m'è tolto. Ahi Saul infelice! | Chi ti consola? Al brancolar tuo cieco, | Chi è scorta, o appoggio?... I figli tuoi son muti; | Duri son. crudi... Del vecchio cadente | Sol si brama la morte: altro nel core | Non sta dei figli, che il fatal diadema | Che il canuto tuo capo intorno cinge. | Su istrappatelo. su: spiccate a un tempo | Da questo omai putrido tronco il capo | Tremolante del padre... | Ahi fero stato! | Meglio è la morte. Io voglio morte... ». Poi dall'angoscioso smarrimento in cui è caduto lo trae il canto di David rievocatore delle glorie antiche, quando la possa di Saul, « torrente al rinnovar dell'anno », si rovesciava irresistibile e sterminatrice sulla gente di Edom, di Moab. di Soba, d'Amalech: il canto di David, che l'inebria di gloriosi ricordi e lo trae per un momento a rivivere sereno « ne' *suoi* fervidi anni ». Pure, le imagini del passato lusinghiere sono vuote parvenze lontane e irrevocabili: e Saul. nello sconfinato orgoglio del suo spirito, non s'appaga di dire *io fui*, s'egli non può anche dire *io sono*. « Ahi lasso! a me di guerra il grido | Si addice ormai?... L'ozio, l'oblio. la pace | Chiamano il veglio a sè ». Della sua decadenza. della sua impotenza egli è consapevole: ed è appunto questa co-

scienza della realtà, a cui non si rassegna, che rende terribile e tragica la sua follia. Al vecchio il riposo, la domestica quiete, il sonno sicuro tra i suoi; al vecchio « pace si canti »; ma non a quel vecchio: il quale dopo aver sentito scorrere « un latte di tutta dolcezza » per le sue vene, quando David trae dalle corde più soavi dell'arpa le note dell'idillio, a un tratto si scuote, gira intorno lo sguardo torbido e trasognato, e grida: « Ma che pretendi or tu? Saul far vile! Infra i domestic'ozi? Il pro' Saulle | Di guerra or forse arnese inutil giacè? ». David ritrova le corde più robuste dell'arpa, e canta su di essa il risveglio del re tra nuovo fragor d'armi, ch'ei guiderà ancora alla vittoria, spargendo intorno a sè, come un tempo, terrore e morte. Il canuto guerriero ascolta ansante di gioia quel canto che gli dipinge la nuova sua gesta, quel canto che gli crea, con l'illusione, l'ebbrezza d'un nuovo trionfo: ma David, incauto, accenna anche a un'altra spada (la sua), che compirà la strage dell'oste filistea (« il Filisteo persegno, | E incalzo, e atterro, e sperdo; e assai ben mostro | Che due spade ha nel campo il popol nostro »), e l'incanto è rotto: risorgon l'ombre nere, di che Saul ha popolata l'imaginazione gelosa; la megalofronia di lui si converte ancora in mania furiosa: « Chi, chi si vanta? Havvi altra spada in campo, | Che questa mia, ch'io snudo? Empio è, si uccida, | Pera, chi la sprezzò » (A. III, sc. 4.ª).

Dopo questa crisi, ecco Saul (A. IV, sc. 3.ª) internamente certo agitato, ma esteriormente più padrone di sè: anzi — se dovessimo credere a Gionata (sc. 1.ª) — « in sè appien tornato »; per quanto in sè può tornare uno spirito così infermo. Saul ha però sempre in mente David, oggetto per lui d'involontaria simpatia e d'odio: quel David, « inesplicabil cosa », che « a' suoi sguardi piacque », fino dal primo di che lo vide in Ela, « ma al cuor non mai »; quel David che l'attrae e lo repelle, e soprattutto, lo turba di continuo, ferendolo, oltre che nella sua sconfinata sete di gloria senza pari, nel suo interesse di principe e di padre. Perchè « forse », David, « strumento sacerdotale iniquo », già ricevette in fronte da Samuele « il sacro olio celeste » di cui s'ungono i re: « forse » ei si tiene predestinato a regnare, sbalzando dal trono Saul e i suoi figli e i figli de' suoi figli; e « forse » Gionata il sa!... Il sa; e non freme a tal pensiero?... Ma Gionata è figlio degno di Saul, se del trono non gli cale, e ignora « il crudel dritto » di chi lo tiene? Gionata fida in David, e dimentica che per un trono

« uccide | Il fratello il fratel, la madre i figli, | La consorte il marito: il figlio il padre »: poichè infine « Seggio di sangue e d'impietade è il trono »!

Qui e nella poderosa scena seguente, in cui Saul condanna a morte Achimelech, trattogli innanzi da Abner, come sospetto d'occulte macchinazioni in favore di David, e minaccia sterminio a tutta l'« empia stirpe » dei Leviti a lui ribelli, i trasporti e le furie del personaggio, i suoi corrucci e le sue crudeltà, le sue ragioni e le sue aberrazioni sono affatto regali. Qui Saul, ridotto a vedere dovunque una minaccia e un'insidia, e reso crudele dal sospetto onde ogni tiranno è agitato — « Di me soltanto | (Misero re!) di me solo io non tremo » (sc. 7.ª) — è un personaggio molto men nuovo e molto meno individualmente caratteristico di quello che signoreggia ne' due atti precedenti. Infatti all'Alfieri il IV atto pareva « il più debole e il più vuoto » della tragedia — benchè « vuoto » non sia, e lo riempia abbastanza la concitazione della 1.ª scena — ma se l'atto non appare « debole », considerandolo in sè stesso, è innegabile ch'esso è debole rispetto all'unità e all'originalità della concezione. La frenesia di Saul nel IV atto è la sanguinaria frenesia di qualunque despota, che la paura di perdere il trono rende cieco, ingeneroso, brutale: mentre la fondamentale frenesia di Saul, che ha la sua radice in un altro interesse e in un altro orgoglio (poichè egli vorrebbe, più che *potere*, *valere* sopra tutti) in cotesto atto rimane nell'ombra.

Ma Saul è, e vuol essere anche re; re, secondo il concetto alfieriano, che connaturava nella regalità idealmente concepita una specie di grandezza eroica nascente dall'orgoglio dell'alto nome; una specie di superba magnanimità egoistica, che tutto sacrifica all'onore della corona, alla dignità — direm così — professionale. Il re — idealmente concepito — non può essere un pusillo, non può arrestarsi dinnanzi ai pericoli e alla morte stessa, quando questa sia tale che per lui sia bello affrontarla. « Che ne sovrasta? » — esclama Saul nel IV atto (sc. 5.ª) — « Morte? | Morte in battaglia, ella è di re la morte ». Non proprio questa gli era riserbata, ma un'altra morte, ch'ei considera pure non indegna di principe abbandonato dalla fortuna: e perciò negli estremi suoi momenti, uscendo da un ultimo delirio, egli torna a sentirsi e ad essere — magnanimo e impavido, altero e imperioso — re tutto, nel senso eroico della parola.

L'ultimo delirio suo, a cui accennavo, è una forma d'allucinazione non nuova nel teatro tragico e nel teatro stesso dell'Alfieri: Saul si precipita sulla scena sbigottito, supplicante, fuggente dinnanzi a un'ombra, da cui si crede incalzato: l'ombra di Samuele. Come quello spettro minaccioso sia sorto nella sua fantasia sconvolta, è facile intendere: esso nacque dal seme dell'ultima parola dell'ucciso Achimelech e dal rimorso di quest'uccisione: esso nacque dai terrori della coscienza vigile nell'ore buie e insonni della notte: esso crebbe e s'ingiganti di tutti i terrori religiosi di cui le minacciose profezie hanno per lunghi anni esagitata l'anima di Saul: il quale adesso, balzando dai suoi « tappeti », uscendo a precipizio dal padiglione all'aperta campagna, s'atterra, s'arrende all'implacabile « veglio », nella cui destra balena « la infuocata spada | D'Iddio tremenda », e a cui chiede misericordia, non per sè, peccatore, ma pei « figli », « del *suo* fallire innocenti ». La visione, o meglio le visioni terrifiche, che l'incalzavano, si sciolgono repentinamente al tocco delle mani di Micol, che lo trattengono, e ad un fragore lontano, da cui è riscosso. « Qual fragor odo? Ah! di battaglia parmi ». Tende l'orecchio, e distingue infatti lo strepito guerriero caro al suo orecchio esercitato. Quello strepito è musica dolce per chi trascorse tutta la vita inebbriandosi di stragi e di vittorie, or piantandosi come baluardo insuperabile contro l'impeto dei nemici irrompenti, or precipitando il corso dei destrieri sulle orme dei nemici fuggenti; quello strepito è irresistibile invito per chi attese sempre in ogni nuovo rischio di guerra una nuova occasione di gloria: e se il rischio non promettesse il trionfo, che importa? Anche il soccombere è bello, purchè sia da forte e da re: « L'elmo, lo scudo, l'asta. | Tosto, or via, mi si rechi: or tosto l'arme, | L'arme del re. Morir vogl'io, ma in campo »!

Il vecchio sgomento, vacillante, cadente si raddrizza, torna eroe e torna re. L'*arme del re* egli domanda a gran voce, solennemente: poichè il re non può mancare là dove si combatte e là dove egli ha dovere e bisogno di comparire primo tra' primi, mostrando, se non altro, di saper morire onoratamente, in modo degno di lui. E poichè nessuno gli reca « l'elmo, lo scudo, l'asta », ed intanto « squillan più forte le trombe », il magnanimo principe rompe gl'indugi, e impugnando il « brando », che gli « basta solo », tenta di correre dove « alberga | Morte ch'*ei* cerca ». Ma gli si para incontro Abner, che viene a

recargli notizia della rotta irreparabile e a trarlo in salvo, finchè n'è tempo. « Ch'io viva ove il mio popol cade? » — è la risposta sdegnosa di Saul. Egli vuol morte, e non ignominiosa salvezza. Si salvi invece Micol: Abner la « scorga in sicurtà », e fedelmente adempia questo « estremo comando » del suo signore. Invano Micol s'appende al collo del padre, da cui non le reggerebbe il cuore di separarsi: chè, dominando la commozione che l'invade nello sciogliersi da quell'estremo abbraccio disperato della figlia, frenando le lagrime, di cui i suoi occhi son gonfi, poichè le lagrime disdirebbero a lui in quell'ora (« Vinto re non piange »), Saul comanda che Micol sia tosto tratta da Abner fuor di pericolo e che lo si lasci solo. C'è tanta imperiosa energia in quel comando: « Io voglio; e ancora il re son io », ch'è forza agli altri obbedire; e mentre da una parte Micol s'allontana sotto la scorta d'Abner, e dall'altra irrompono i Filistei vincitori colle fiaccole e le spade in pugno, Saul, in quell'attimo di squallida solitudine che gli resta da vivere, alza lo sguardo al cielo per chiedere a Dio se finalmente è « paga l'inesorabile terribil ira » ond'è vittima; indi l'abbassa e lo raccoglie superbamente sulla spada, che può ancora salvarlo dagli ultimi oltraggi della fortuna: « Ma tu mi resti, o brando: all' ultim' uopo | Fido ministro, or vieni... — | Empia Filiste, | Me troverai, ma almen da re, qui . . . morto».

Chi è dunque costui? Un demente, senza dubbio: ma nella sua demenza egli non ispira soltanto pietà; egli grandeggia talmente nel dolore, nell'ira e nell'orgoglio, che ispira simpatia e ammirazione. Anche simpatia, perchè la durezza dell'ira e dell'orgoglio è in lui temperata da sensi di generosità e d'umanità, che non nascondono il re, e nello stesso tempo rivelano nel re l'uomo. Saul è padre, è amico, è prode: e tutto ciò che in lui devia da bontà e da virtù, non è atto volontario, riflesso: è necessità di circostanze e morbosa alterazione delle sue doti migliori medesime. Ed egli è infelicissimo. Re, lo persegue (nè vogliamo sapere se l'abbia meritata) una maledizione religiosa, alla quale oppone l'energia d'uno spirito ribelle e la violenza del potere di cui dispone; uomo, lo persegue la passione stessa che l'ha fatto grande, la insaziata passione della gloria, che non può dargli più nessuna gioia, e gli dà invece mille tormenti. E il re e l'uomo si fondono e si completano a vicenda; poichè quel re non arde della sua superba febbre solo perchè porta la corona; e quell'uomo, incapace di rassegnarsi a non

esser primo in tutto su tutti, non potete concepirlo senza ch'ei sia re. In Saul l'Alfieri ha potentemente espressa e individuata l'imagine della regalità, quale, astraendo dai « re di palazzo », mediocri, astuti, crudeli e vili, egli la vagheggiava almeno nei « re da tragedia »: e meglio ancora ha interpretata la passione divoratrice che meglio intendeva, il concetto della vita tutta fremiti e battaglie e magari deliri per la sovrana conquista della gloria.

Spontaneità del « Saul » e della « Merope ».

Il *Saul* fu una delle due uniche sue tragedie che l'Alfieri abbia elaborate e compiute senza sforzo, con insolita celerità, com'egli notava nella *Vita*; segno evidente che dell'opera egli trovò pronti entro di sè, e quasi elaborati dalla forma del suo sentire, gli elementi. L'altra tragedia fu la *Merope*, coeva al *Saul*, tanto diversa per contenuto: anzi, se dobbiam credere all'Alfieri, tanto aliena dalla forma del suo sentire. Ma la *Merope*, non bisogna scordarlo, rappresenta uno de' più vigorosi conati dell'ambizione del poeta, a cui sorrise l'idea d'eclissare due emuli poderosi e celebratissimi, due gran principi (almeno tali apparivano al mondo) del coturno: la *Merope* fu una battaglia per il primato tragico, combattuta con tutta la foga di cui poteva accenderlo il gran « desio dell'eccellenza, ove *suo* core intese »; ed è di quel *desio* una manifestazione indiretta, un effetto pratico, mentre dello stesso *desio* il *Saul* è per così dire la diretta espressione concretatasi esteticamente nella figura del re biblico.

L'« Agide ».

Due anni dopo, nell'autunno dell'84, l'Alfieri ruppe il voto solenne fatto dopo il compimento del *Saul*, di chiudere con quella tragedia la sua carriera di poeta tragico, e ideò l'*Agide*, in cui l'elemento concettuale, dottrinale, parenetico soverchia di troppo la sostanza poetica del componimento. Meno secco del *Timoleone*, poichè in belle e soavi effusioni di cuore vi appare il profilo d'Agiziade (una delle meglio riuscite figure femminili sbozzate dall'Alfieri), e meno monotono, perchè oltre i cinque attori, v'entrano *Efori*, *Senatori*, *Popolo* e *Soldati di Leonida*, l'*Agide* appartiene però, in sostanza, al medesimo tipo: là il fratello devoto a libertà contro il fratello tiranno: qui il re devoto al popolo di fronte al suocero, al collega distruttore della libertà e dell'eguaglianza. Fine d'entrambi le azioni, o, per meglio dire, morale di tutti i discorsi, nell'uno e nell'altro lavoro, l'esaltazione de' due eroi, anzi de' due principi ch'essi stanno a rappresentare. Diversi solo nella specie cotesti prin-

cipi; poichè, mentre Timoleone incarna la virtù repubblicana, che, superando ogni ritegno di privati affetti, spegne col ferro la tirannide, *Agide* vuol rappresentare « La generosa ed inaudita impresa | Di un re, che in piena libertà sua gente | Restituir, spontaneo, si accinge » (A. I, sc. 2.ª): anzi il triste *epilogo* di cotesta « impresa », che finisce con la rovina e la morte di chi la tentava.

Che così finisca, non fa poi stupore a nessuno, quando si considera la natura di cotesto singolare « cittadino e re » (A. II, sc. 3.ª), come gli piace chiamarsi, cui sorrise la gloria promessa dall'Alfieri ai principi nel *Panegirico a Traiano*: la gloria di redentore d'un popolo nella libertà e nell'eguaglianza ristabilite: di cotesto fantastico « cittadino e re », che s'innebriò e s'innebria ancora del « forte alto parlare », ond'è perito artefice, ma che alla « generosa ed inaudita impresa », da lui intravveduta come in sogno, non ha pari la forza, l'attività, la volontà, la saldezza dell'uomo d'azione. A lui piace la parte di vittima assai più che non convenga ad un riformatore di Stato; a lui manca (come quasi sempre agli eroi alfieriani) la fede salda nel trionfo immediato del giusto e del vero. Dalla parola in fuori, la sua indole si manifesta essenzialmente passiva; egli si chiude in una specie di scoramento superbo, che nasce dal sentirsi solo, mal secondato, mal compreso, e superiore ai nemici ed ai tempi; e pare che di questa coscienza della propria superiorità morale, fatta di purissime intenzioni e di molta capacità di soffrire, se non di fare, egli s'appaghi. Dopo avere ideata e inutilmente tentata l'opera magnanima, egli che tra l'ideare e il fare non pone sostanziale divario di merito, aspira unicamente a un'ultima gloria: quella di una morte ingiusta e generosamente affrontata: chè soccombere da eroe è poeticamente più bello del vincere; ed altri daranno quando che sia compimento all'opera grande e benefica, che gli basta d'avere abbozzata.

Egli la raccomanda perfino al suo fiero avversario, a Leonida: « Adempi | Tu stesso, or sì, quand'io già audace impresi | A pro di Sparta... | Te fa Spartano e in un Spartani crea: | Ciò far voll'io; tu il compi » (A. III, sc. 2.ª); e, così dicendo, pare quasi che scherzi, mentre invece parla sul serio, e rivela ancora una volta la sua intima natura di re-cittadino *da sermone*. Ma il suo sogno, comunque, pare destinato ad avverarsi; Agide non ne vedrà la realizzazione; nondimeno questa

non potrà mancare: « Maturo è omai, credete a me, maturo | E il cangiamento: il ciel non vuol ch'io 'l vegga: | Ma vuol ch'ei segua » (A. IV, sc. 3.ª). Quando, e per opera di chi, se « In *lui* (pur troppo!) | Sparta si estingue »? Chi lo sa!..

Intanto, mentre il gran giorno della giustizia s'annunzia, da una parte, vicino, e, dall'altra, nessuno s'annunzia erede dei suoi alti disegni, Agide compie l'ultimo inutile, inconcludente bel gesto, uccidendosi sotto gli occhi del tiranno Leonida, senza destare in noi un senso vivo d'ammirazione, come, in tutto il corso della tragedia, non riesce a destare nessun senso d'intensa simpatia e di vero interesse. Gli è che Agide — dirà l'Alfieri stesso — è pieno di « un sublime più ideale che verisimile », cioè è un'astrazione, piuttosto che una persona: è una astrazione che nel pensiero dell'Alfieri rimase ondeggiante, incerta, confusa, come rimase sempre alquanto confusa nella mente dell'Alfieri l'idea della libertà fondata o ristaurata da un principe.

La « Sofonisba ».

Poco dopo l'*Agide*, che fu la sua « quarta tragedia di libertà », una tragedia di patriottismo e d'amore insieme, sopra un de' più noti, ritentati, ma (a parere dell'Alfieri, che si pentì d'averlo scelto) più infelici soggetti: *Sofonisba*. Questo riversar la colpa della mediocrità di un'opera d'arte sulla materia non è punto ragionevole, poichè la materia è infine sempre duttilissima cosa sotto l'azione della fantasia che la lavora e la trasforma; e cotesta materia l'Alfieri non la lasciò tal quale gliela offriva la storia, ma la variò e modificò a suo talento; non però secondo la libera ispirazione dell'artista, che in sè la ricrea, ma secondo concetti o preconcetti etici, confusi con principî estetici imprescindibili. Perciò la *Sofonisba* è importante, a voler considerare in una delle loro più significative applicazioni alcune teoriche d'arte dell'Alfieri, che riferisconsi ai necessari caratteri delle azioni e dei personaggi tragici, i quali non dovrebbero essere colati che in uno stampo, e non potrebbero trovarsi che in date situazioni, ed uscirne in dati modi: poichè, secondo quelle teoriche, la tragedia non ammette che certi pochi stati d'animo, certi pochi temperamenti, certe poche contingenze, certo ambiente suo specialissimo, e non vi può entrare tutta la natura e tutta la vita.

Io non ho speso qui nemmeno una pagina intorno alla poetica alfieriana nè intendo di mettermi a discorrerne adesso: ma ripeto ch'essa può in gran parte vedersi ed intendersi osservando l'applicazione avvenutane nella Sofonisba.

Ecco, p. es.: l'amore d'una donna maritata per un altro uomo, che non sia suo marito, se cotesta donna non ha da riuscire spregevole e odiosa, ma deve cattivarsi tutta la simpatia del pubblico, non è rappresentabile se non a patto che quell'amore riceva dalle circostanze un aspetto d'innocenza. Perciò l'Alfieri ha cura che Sofonisba diventi sposa di Massinissa sol quando essa è persuasa d'essere ormai libera di sè, vedova: e siccome Siface non è poi morto effettivamente, ha cura che Sofonisba diventi bensì *sposa*, ma non *moglie* di Massinissa. Così il decoro dell'eroina è salvo, e la situazione « troppo delicata e scabrosa e rasentante la commedia » di una donna « moglie di due mariti » è evitata! Un marito sfortunato si presta più ad essere « messo in canzone » che non ad essere compianto: e in quella sua disgraziata condizione, se per di più è attempatello, e tuttavia innamorato, e soppravive anche all'onta d'una totale sconfitta, a cui un re non dovrebbe mai rassegnarsi, è un personaggio imbarazzantissimo, poichè non conserva quasi nulla di quell'alta rispettabilità ch'è inseparabile dai personaggi da tragedia. Quindi bisogna che il poeta s'industri con ogni mezzo a dissimularne le intrinseche magagne, e lo tenga su cogli intonachi, e gli presti un po' di quella dignità che intimamente gli manca, e faccia comparire che, se non è morto quando doveva, non è tutta sua colpa, e lo spogli d'ogni egoismo di marito che tien fermo a' suoi diritti, e lo doti di una magnanimità, magari verbale, iperbolica, e ne faccia un essere capace dell' inutile, ma inaudito, sacrificio che Siface compie, p. es., nella 4.ª scena del IV atto.

Nè Massinissa, di fronte a tanta generosità, dev'essere o mostrarsi da meno del magnanimo rivale, per non parere *amante di volgare schiera*, indegno della virtù dell'alta donna ch'egli ama e che l'ama, ma che torna, come il dovere le comanda, al marito, appena questi le si appresenta ancor vivo: « Siface respira? al suo destino. | Qual ch' ei lo elegga, inseparabil io | Compagna riedo, e non del tutto indegna ».

Tra cotesti tre generosi — ciascun dei quali comprime e domina il proprio desiderio, come il rispetto della propria nobiltà, il dovere e il più esemplare disinteresse comandano — è posto Scipione, rappresentante nato d'un interesse che, pur essendo superiore, non cessa talvolta d'apparire antipatico e duro, come la ragion di Stato da cui nasce. Roma non può mostrarsi mite alla figlia d' Asdrubale, alla irriconciliabile Car-

taginese, in cui, comunque e dovunque, avrà una nemica: perciò Scipione non potrà mai prestarsi a sottrarre Sofonisba al destino che Roma le riserva. Ma in cotesta parte di tutore dell'interesse di Roma, inesorabile verso la vinta regina, Scipione non potrebbe grandeggiare abbastanza se il suo compito e il suo dovere di romano non entrasse in conflitto col suo affetto d'amico: prendere Sofonisba e trasportarla prigioniera a Roma, vuol dire offendere nella parte sua più sensibile Massinissa, amico, compagno d'armi e quasi fratello, a cui Scipione non vorrebbe a nessun patto usare violenza. Che fa egli dunque? Prega, esorta, scongiura, catechizza; tenta di persuadere Massinissa che, non abbandonando Sofonisba, corre dritto « a rovina » certa; protesta però di nulla voler ordinare o fare perchè gli amorosi disegni dell'amico siano con la forza troncati; protesta d'esser pronto a dimenticare i propri sentimenti di cittadino romano, piuttosto di venir meno ai teneri sentimenti d'amico, pronto a subire del fallo, a cui il sensibil cuore lo trascina, il giusto castigo (« Serba tua preda: | Roma, il senato, accusator mi udranno | Di me stesso: dirò, che alla privata | Amistà nostra e il ben di Roma e il tuo | Sagrificar mi piacque » — A. II, sc. 2.ª); offre il petto inerme al furibondo amante, che più non vuol udire i consigli della ragione e della prudenza: gli ripete in più modi l'evangelico *batti, ma ascolta* (« Già tel dissi: svenarmi, o Massinissa, | Anco tu puoi; ma fin ch'io vivo, è forza | Che tu m'ascolti » — A. V., sc. 3.ª); s'atteggia a sviscerato e disinteressantissimo amico; s'atteggia anche a vittima rassegnata dell'ingratitudine dell'amico che, correndo dietro a Sofonisba, mostra d'amarla più del suo Scipione e di Roma; fa il tenero, il mite, il sentimentale, l'ingenuo; e intanto ottiene che Sofonisba lo tragga d'impaccio, sorbendo tutto il veleno che Massinissa infine si decide a presentarle « a patto sol che in fondo | *Sua* parte *ei* n'abbia » (A. V, sc. 5.ª). « E tu l'avrai qual merti », risponde la donna, che però s'affretta a vuotare il « nappo »: lasciando il povero Massinissa, il quale non ebbe cura di prendere le necessarie precauzioni — bevendo pel primo — a smaniare e a tentare di procurarsi col « brando » che « ancor *gli* avanza » quella morte che non era stato sollecito d'assicurarsi col veleno. Ma anche l'uso del « brando » gli è interdetto dall'amorose braccia di Scipione, che pronte lo cingono e lo trattengono (« Ah! no; fin ch'io respiro . . . ». « Me sol, me solo | Uccider puoi;

ma fin ch'io vivo, il ferro | Non torcerai nel petto tuo »): e Massinissa, smaniando quant'è necessario, finisce col cedere all'« amichevol forza » di colui al quale Sofonisba stesso lo prega d'arrendersi (« Cedi a Scipion: fratello, amico e padre | Egli è per te »): e lo segue per ricevere quei conforti che un tanto amico promette di dargli con queste parole con le quali la tragedia si conclude: « Non vo' lasciarti io mai . . . . | Nè mai di vita il tuo dolor trarratti. | Se il tuo Scipione teco ei non uccide »!

Ebbene — è lecito dirlo? — siamo in Arcadia, da cima a fondo. A furia di sublimarli, parificarli, idealizzarli, cotesti personaggi, nobilissimi tutti, uscirono dalle mani dell'autore snaturati e disumanati, vuotati interamente di viscere vere, e riempiti di quella borra, che in arte è la convenzione. C'è un momento, p. es., in cui pare che Massinissa voglia prender fuoco davvero, e a Sofonisba, che un po' pedantescamente lo esorta a fortezza, e a mostrare al mondo che il loro non è « amor volgare », Massinissa, il quale, da uomo furiosamente innamorato, qual vorrebbe essere, ha tutt'altro pel capo che di edificare co' nobili esempi il mondo, scattando, grida: « Ah! di ben altra fiamma arde il mio core, | Che non il tuo . . . . Grandezza e gloria e fama, | Tutto in te sola io pongo. . . . Esser dèi mia; | Pera il mio regno; intero pera il mondo; . . . | Tu mia sarai. Perigli omai, nè danni, | Non conosco, nè temo. A tutto presto, | Fuor che a perderti, sono; e pria. . . ». È la logica, alquanto ampollosa, ma spontanea della passione: però basta che Sofonisba aggiunga un'altra breve esortazione, perchè Massinissa ricuperi il senno e prometta di gareggiare con lei e con Siface in magnanimità disinteressata: « Di voi non son io men generoso: | Ben altro amante io sono: e nobil prova | Darne m'appresto » (A. IV, sec. 3.ª). Così sempre, così tutti; par che vivano non di sentimenti spontanei, di passioni divoranti, ma di preoccupazioni etiche, anzi d'una preoccupazione sola: quella d'apparire altamente dignitosi e rispettabili agli occhi del pubblico, e di salvare certe convenienze personali, imposte loro dal nome, dal grado, dal passato, dalle circostanze presenti.

Gente calda di fuori, ma, di dentro freddissima, perchè, in luogo di sentire, calcola l'effetto d'ogni suo atto, e sermoneggia. Ciò anche ne' momenti supremi; e basti vedere come (A. V, sec. 5.ª) Sofonisba si giustifichi con Massinissa d'avere rivelato a Sci-

pione i disegni di fuga architettati dal suo amante, e gli chieda d'aiutarla invece a trovare la morte, ch'essa per sè chiede e considera « necessaria, immutabile, vicina ». « Io degna troppo son del tuo amor per consentirci mai » — dice Sofonisba — e perciò, svelando a Scipione i tuoi progetti e impedendoti di rapirmi, benchè ormai il povero Siface sia morto (e questa volta per davvero), « null'altro | Ho tolto a te, che la funesta possa | Di tradir la mia fama e l'o or tuo ». Per seguirti, converrebbe che « men t'amassi »: allora potrei gustare la « vendetta breve » che « l'armi tue » mi promettono su Roma: « ma per me non volli | Porti a inutile rischio. È ormai maturo | Il cader di Cartagine: discorde | Città corrotta, ah! mal resister puote | A Roma intera ed una ». È troppo improvviso cotesto dono profetico di cui l'Alfieri volle arricchire l'anima di Sofonisba, e troppo strana riesce nell'indomita anima della Cartaginese cotesta rinunzia ad ogni lotta: ma più strano ancora è il consiglio che la « figlia d'Asdrubale » rivolge a Massinissa: di serbarsi « fido a Roma e al gran Scipion (qual dee) amico grato »! Gli è ch'essa s'è incocciata, per iscrupolo di decoro, a voler morire; ma la morte ch'essa ad ogni modo vuole, la interdice al suo amante: « Vergogna or fora a te il morir; che solo | Vi ti trarrebbe amore »; poichè v'è caso e caso: v'è nel morire virtù e debolezza: e tutti, secondo le diverse loro circostanze, hanno il dovere di mostrarsi forti: essa morendo, Massinissa vivendo. È noto che l'Alfieri, avendo notato che il Pindemonte, mentre ascoltava la lettura della *Sofonisba*, rimanevasene abbastanza impassibile, gettò il manoscritto sul fuoco: e fece bene. Disgraziatamente, rifacendola poi, non riuscì a infondervi molto più calore sincero, chè a ciò, il raffinamento e la sublimazione de' personaggi ai più alti gradi della nobiltà tragica non basta.

Dalle lambiccature della *Sofonisba* però l'Alfieri, quasi contemporaneamente, si levava agli schianti profondi della *Mirra*, secondo ed ultimo suo capolavoro. Può darsi, come il poeta racconta, che l'idea di cotesta tragedia gli sia venuta effettivamente da Ovidio (*Metamorfosi*, X), perchè non è detto che l'idea balenata alla fantasia di lui leggendo Ovidio, dovesse essere proprio la precisa imagine della Mirra ovidiana, a cui davvero la Mirra del nostro non somiglia affatto, come dimostrò di recente anche l'Impallomeni; e può darsi pure che, concependo la *Mirra*, l'Alfieri rammentasse, consciamente o incon-

« La Mirra ».

sciamente, il *Tiridate* del Campistron, a cui, come lo stesso Impallomeni ha pur dimostrato, la tragedia altieriana, per l'invenzione, è comparabile in più d'un punto: ma dai raffronti, che possono tutt'al più approdare a mettere in chiaro alcune differenze o somiglianze generiche, la critica può in questo caso dispensarsi, poichè la *Mirra* è tal opera che desta in noi ben altro interesse che quello di scoprire l'origine di alcuni elementi, presi di fuori, di cui il poeta si servì per formarla. Più importerebbe invece scoprire e indagare gli elementi ch'ei potè trovare dentro di sè per assorgere alla mirabile estrinsecazione di quel fantasma poetico; poichè — strano in apparenza a dirsi — egli, il poeta delle maschie passioni, delle morali energie o — come si disse anche — della volontà, qui descrisse gli struggimenti d'un vano desiderio impuro: una morbosa aberrazione, resa più cruda a chi la prova dalla coscienza che la condanna, ma non la scaccia; una sconfitta finale della volontà che invano si ribella alla forza cieca che la soggioga.

Il dramma è tutto interno: è Mirra contro Mirra; poichè contro di lei nessuno sta, se non il bruto potere ascoso, che la costringe ad amare di non giusto amore Ciniro, il padre. E intorno a lei un mondo idillico di bontà: Ciniro, re beato, più che del regno suo, della santa semplicità de' domestici affetti per cui vive; Cecri, soavissima madre, degna moglie di Ciniro; una seconda madre nella pia e fida nutrice Euriclea; la perla degli amanti nel giovane principe Pereo, ingenuo, tenero, devoto.

In mezzo a tutta codesta innocenza — di cui Mirra poteva essere ben degna, poichè ciò che in lei v'è d'impuro e di reo trascende il suo arbitrio — una mostruosa ignominia, per Mirra inconfessabile, nonchè agli altri, a sè stessa.

E il dramma è appunto qui; in questo rifuggire spaurito, inorridito dell'anima da un'immonda ossessione della carne malata, da una realtà che la ragione e il cuore non ammettono, da una fatalità che ad ogni nuovo sforzo fatto per romperne i lacci, tanto più si restringe intorno alla vittima riluttante; il dramma è nel conato — ahimè inutile — che Mirra va reiterando per sottrarsi all'orrendo fato della sua passione contro natura.

Ho già detto altrove quale sia stato lo sforzo — per fortuna non vano — fatto dall'Alfieri in cotesta tragedia, in cui

due principali difficoltà gli si attraversavano: quella che alcuni estetici chiamano *il superamento del brutto*, e quella d'interpretare un'anima che non può e non vuole scoprire la radice degl'intimi suoi affanni. Per eliminare il *disgusto* della *bruttezza morale* della passione di cui Mirra si strugge, il mezzo era ovvio: creare tra passione e coscienza un dissidio mortale, mettere la libertà sotto l'oppressione tirannica del fato, sia quel fato (come l'Alfieri imagina) maligna vendetta celeste, o sia malignità della carne, purchè sia fato, e vinca solo perchè nessuna forza umana può ad esso vittoriosamente contrastare. Ma così appunto, sdoppiando la personalità di Mirra, separando la passione perversa dalla coscienza che vi resiste, perchè ne sente tutta la vergogna e l'orrore; togliendo a Mirra, nonchè la volontà d'assecondare quella sua passione, la possibilità di manifestarla, andavasi incontro al pericolo di togliere alla persona di lei ed alla segreta lotta che in lei si combatte ogni determinazione, ogni concretezza. Bisognava dunque che il nefando mistero che Mirra porta chiuso in sè e dentro a sè comprime, a poco a poco si diradasse e apparisse nella sua obbrobriosa immanità, senza che la sciagurata suscitasse schifo ed odio in chi prima ne intravvede e poi ne intende appieno il segreto; bisognava che di quella passione, da cui Mirra è divorata, trasparisse quanto basta per comprendere lo smarrimento, l'angoscia, la frenesia, che, a volta a volta, si dipingono nelle sue parole e ne' suoi atti; bisognava sollevare a poco a poco, con mano leggera ed accorta, i veli di quell'anima, e qualche volta anche strapparli con rapida audacia, come, p. es., nell'ardita e potente sc. 7.ª del IV atto, dove la brutalità della passione straripante si traduce nel grido della femmina gelosa contro la donna rivale, e questa donna — orribile a pensarsi — è Cecri, la madre.

L'Alfieri, che di difficoltà fu sempre vago, superò felicemente, da maestro, le difficoltà gravissime che gli si affacciarono nel dar forma a cotesta orribile e insieme pietosa figura, in cui ha vita intensa un'umana miseria potentemente incarnata, e dalla fantasia che l'abbia contemplata una volta incancellabile.

L'ultima parola del poeta e l'ultimo atto dell'apostolo.

Con questa seconda grande vittoria della sua arte egli avrebbe potuto deporre definitivamente il coturno, com'erasi proposto dopo il *Saul*; ma forse non gli parve degno, e certo non era destino, ch'egli coronasse l'edifizio del suo teatro tragico con un'opera priva d'ogni diretta significazione politica:

e nella primavera dell'86 ideò i due *Bruti,* che nulla aggiungono alla sua gloria di artista, e molto aggiungono invece alla gloria del suo apostolato civile e politico.

Concepimento dei due « Bruti ».

« In una delle tante e sempre a me graditissime lettere della mia donna » — racconta nella *Vita* — « essa come a caso mi accennava di aver assistito in teatro ad una rectia del *Bruto* di Voltaire, e che cotesta tragedia le era sommamente piaciuta. Io che l'aveva veduta recitare forse dieci anni prima e che non me ne ricordava punto, riempiutomi istantaneamente di una rabida e disdegnosa emulazione sì il cuor che la mente, dissi fra me: che Bruti, che Bruti di un Voltaire? io ne farò dei Bruti: e li farò tutt'e due: il tempo dimostrerà poi se tali soggetti di tragedia si addicessero meglio a me, o ad un francese nato plebeo, e sottoscrittosi nelle sue firme per lo spazio di settanta e più anni: *Voltaire, gentiluomo ordinario del re.* Nè altro dissi : . . . ma subitamente d'un lampo ideai i due *Bruti* quali poi li ho eseguiti ».

I due *Bruti* nacquero così da un pensiero di competizione nazionale e personale, artistica e politica: far meglio, come chi è più degno d'interpretare le virtù repubblicane, come chi più altamente sente la grandezza di que' soggetti; e fare diversamente, per non dover nulla al rivale. Ma intanto in entrambi le tragedie gli parve buono d'attenersi al partito che il Voltaire aveva preso in una delle sue, *La mort de César:* sbandire le donne. Questa sola innovazione doveva già porre tra il *Bruto primo* ed il *Brutus* notevoli differenze, e costituire il primo, rispetto all'orditura della favola ed agli episodi, in perfetta indipendenza dall'altro. Nella tragedia del Voltaire infatti più e più cause cospirano a trascinare un figlio di Bruto, Tito (l'unico che nella tragedia compaia), all'errore fatale; poichè Tito, valoroso e fortunato condottiero dell'armi romane, devoto alla repubblica, ma ambizioso, deluso nella sua aspirazione al consolato, violento e innamorato perdutamente di Tullia, figlia dell'espulso Tarquinio, raggirato da Aronte e da Messala, è da molti stimoli, interni ed esterni, sospinto a dimenticare — per un momento — il suo dovere di cittadino, e a farsi — per un momento, in pensieri più che in parole — colpevole.

Il « Bruto I » e il « Brutus ».

Nella tragedia del Voltaire l'azione si svolge intorno a un centro ch'è l'anima di Tito, combattuta da tutte le sue passioni diverse, e sulla quale, fino a quel breve momento

d'oblio, in cui l'amore l'accieca, e subito dopo quel momento, il patriottismo conserva e riprende fortissimo impero: poichè « Il se plaint du sénat, il brûle pour Tullie, | L'orgueil, l'ambition, l'amour, la jalousie | Le feu de son jeune âge et de ses passions | Semblaient ouvrir son ame à des seductions. | Cependant, qui l'eut cru! la liberté l'emporte » (A. III, sc. 2.ª). Il contenuto dell'azione è proporzionato alla durata ideale di essa secondo la legge dell'unità di tempo; è ciò che accadde in Roma quel giorno funesto, in cui l'astuto Aronte, ambasciatore di Porsenna, approfittando sopratutto dell'amore di Tito per Tullia, potè indurre l'ardente giovane a favorire la congiura ordita per rimettere sul trono Tarquinio; congiura, che tosto scoperta, è quel giorno stesso punita con la morte dei colpevoli.

L'Alfieri invece restrinse il campo delle passioni, mentre distese assai più la sua tela; e così, nonostante che prolungasse il tempo ideale dell'azione oltre il limite massimo consentito dai men rigidi, e *osasse* rimettere al domani ciò che non poteva svolgersi entro le ventiquattro ore, fu costretto a costipare entro uno spazio di tempo troppo angusto una serie d'avvenimenti che presupporrebbero le settimane o i mesi.

Nel I atto, che ha due scene soltanto, assistiamo alla fondazione della repubblica: Bruto trascina nel foro Collatino; che vorrebbe uccidersi col ferro stesso con cui si è uccisa Lucrezia, perchè il dolore dell'offeso empia di sdegno il popolo: « in questo foro è d'uopo | Che intero scoppi e il tuo dolore immenso, | Ed il furor mio giusto » Furore, che s'esala nelle veementi tirate di Bruto, e trova presto le vie dell'anima del popolo; il quale scaccia da sè ogni timore della potenza del re, e, acquistata d'un tratto, nella coscienza della propria concordia, la coscienza della propria forza, grida animoso: « Oh di qual giusto alto furor tu infiammi | I nostri petti! — E che temiam, se tutti | Vogliam lo stesso? ».

Questo « Popolo », personaggio collettivo ideale, rappresenta quello che Valerio, patrizio, chiamerà ripetutamente poi la « nobil plebe ». E — malgrado certa sua intrinseca passività, certa sua organica incapacità a muoversi da sè, ad esprimere desideri, pensieri, passioni che nascano spontaneamente dall'anima sua — una creatura assai rispettabile, assai generosa, superiore anche sotto certi aspetti al patriziato, che dai contatti diretti colla monarchia uscì più corrotto; ma il

popolo non può e non deve far da sè, sovrapporsi ai grandi, o, peggio, confondersi con essi. L'ideale è una sublime gara, nell'odio ai re: ma le classi hanno da rimanere ben distinte: dai plebei i grandi piglieranno, se occorra, esempi di fortezza, di dignità, di patriottismo: i plebei avranno una lor parte nella repubblica: ma a ciascuno il suo: concordia, sì: distruzione e fusione delle classi, no: ed una abbia sempre « il più eminente loco » (A. II, sc. 3.ª).

Su questa base, in poche parole, in quattro e quattr'otto, la repubblica è bella e fondata. Mentre plebei e patrizi convengono nel foro per suggellarvi la loro concordia, Bruto riceve dal figlio Tiberio due nuove importantissime (A. II, sc. 2.ª), ch'egli poi comunicherà ai comizi adunati (sc. 5.ª): che un tentativo fatto da Tarquinio per forzare di sorpresa la porta Carmentale fu respinto: e che il tiranno, costretto ad obbrobriosa fuga, manda un suo messo, Mamilio, « a propor patti e scuse ». Patti fra tiranni e cittadini? « Altro non havvi | Patto tra noi che il morir loro o il nostro », pensa il « Popolo », ma, poichè tal è il generale consentimento, « Venga su dunque il servo nunzio: i sensi | Oda di Roma, e a chi l'invia li narri ». « L'esclave d'un roi va voir enfin des hommes; | Que dans Rome à loisir il porte ses regards », dice il Bruto del Voltaire, quando propone che s'introduca e s'ascolti Aronte (A. I, sc. 1.ª); e il Bruto dell'Alfieri può ben dire a Mamilio, invitandolo ad inoltrarsi: « Vieni, Mamilio, inoltrati; rimira | Quanto intorno ti sta. Cresciuto in corte | De' Tarquini, tu Roma non hai visto: | Mirala »! A quella Roma è però vano parlare del suo re; essa ne disconosce i diritti, ne disprezza le vane minaccie, ne respinge le blandizie, ne sospetta gl'inganni, ne detesta il nome; e Mamilio, a cui anche difetta la finezza diplomatica d'Aronte, è subito ridotto a ciò a cui lo stesso Aronte deve infine ridursi: chiedere la restituzione dei privati tesori di Tarquinio. Bruto e tutti acconsentono, perchè con l'oro del tiranno uscirà da Roma « il vizio e ogni regal lordura »; e, congedato Mamilio, Bruto propone ai cittadini d'« uscire in armi a campo », per vedere « s'altra risposta forse | Chiedere ardisce or di Tarquinio il brando ». C'è da scommettere — data la recente viltà di cui il re ha dato prova — che la spedizione riuscirà inutile o non troppo pericolosa; ma c'è un gran fervore bellicoso nell'aria, e tutti, colla fantasia accesa d'eroici sogni, rispondono a Bruto: « Andiam, su dunque, alla vittoria, o a morte » (A. II, sc. 7.ª).

Poco appresso, Bruto, « uscito a campo » contro i Tarquini, s'accorge d'aver concesso a Mamilio troppo tempo di rimanere in Roma per raccoglier vi i tesori regi: e spedisce « espressamente un messo » al figlio Tiberio, perchè metta fuor delle mura l'ambasciatore nemico « al tramontar del sole » (A. III, sc. 1.ª). Sennonchè a Mamilio l'estrema semplicità dei figli di Bruto offre buon gioco: que' due troppo bonari ragazzi si lasciano da lui persuadere che la repubblica, fondata il mattino non vedrà la sera: che una formidabile congiura è già ordita per restaurare la monarchia: che Bruto perciò corre certo, estremo pericolo: che, perduta ormai la causa della libertà, il meglio che a lor resti da fare è di salvare il padre coll'accaparrarsi la grazia del re, aderendo alla congiura e sottoscrivendo il foglio su cui tanti altri fautori di Tarquinio hanno apposte le loro firme. I poveretti credono, e firmano (sc. 2.ª): ma intanto, ecco sopraggiunger Collatino *con numerosi soldati*, sorpreso e sdegnato di trovare « ancor Mamilio in Roma ». « Che veggo?... | E voi così servaste | L'assoluto incalzante ordin del padre? | Ma d'onde tanto turbamento in voi? Perchè ammutite? — Al ciel sia lode: in tempo | Io giungo forse ancora. — Olà, littori, | Tito e Tiberio infra catene avvinti | Sian tosto » (sc. 3.ª).

Intanto ritorna Bruto giubilante della vittoria riportata sopra un « regal drappello », che aveva osato affrontare l'armi repubblicane da lui condotte: ma, ahimè, nella notte imminente egli non potrà ristorarsi delle fatiche della lunga giornata: un fiero travaglio l'attende: « Forza è che... a Roma tutta appresti | Un inaudito, crudo, orrido esempio »: e Collatino, che così lo dispone al sacrificio, gli narra della congiura scoperta, e gli mostra il « fatal foglio » trovato in dosso a Mamilio « nell'espellerlo di Roma » (A. IV, sc. 2.ª).

« Littori, olà, Tito e Tiberio tosto | Guidinsi avanti il mio cospetto » — comanda Bruto — e i due malcapitati giungono di lì a poco (sc. 3.ª). Che posson dire? « Vero è, pur troppo! », ma « al falso il ver commisto | Avea sì ben Mamilio, che noi presi | Dall'arti sue, da tutti abbandonato | Credendo il padre, a lui tradir noi stessi | Sforzati, noi, dal troppo amarlo fummo ». « Più amato | Da noi fu il padre che la patria nostra. | Sì, padre, il nostro unico error fu questo ». E non mancano al loro errore altre scuse, che Bruto vede ed allega: poichè, come pretendere da que' due buoni ragazzi dei sensi sublimi, superiori

all'ambiente in cui erano cresciuti, all'educazione che avevano ricevuta? Come pretendere che dodici ore di repubblica li avesse trasformati in ideali cittadini repubblicani? « Ah! pur troppo voi di Bruto foste | Più che di Roma, figli! In rio servaggio | Voi nati, ad ingannarvi io pur costretto | Dai duri nostri tempi, a forti ed alti | Liberi sensi io non potea nudrirvi, | Qual debbe un padre e cittadino. O figli, | Del vostro error cagion altra non cerco. | Me, me ne incolpo, ed il servir mio prisco, | E il mio tacere; e, ancorchè finto, il mio | Stesso tremar, che a tremare insegnovvi ». Ebbene? . . . Così pienamente scagionati i due inesperti candidissimi giovinetti, sembrerebbe disarmato contr'essi il rigore dei consoli; e infatti Collatino, che dianzi sembrava suggerire a Bruto inesorabili propositi di condanna, ora, e più in seguito, inclinerà a miti sensi di pietà e di perdono. Sennonchè Bruto non può e non deve piegarsi decisamente a indulgenza: « Ah! non è muta entro al mio cor pietade: | Ma, in suon più fero, mi grida tremenda | Giustizia »; altrimenti, a che varrebbe esser Bruto? . . . E a che varrebbe esser figli di Bruto, se non s'avesse almeno il coraggio di espiare coraggiosamente l'involontario, sì, ma enorme delitto di lesa repubblica? « Del tutto indegno » dell'austero genitore « non è » infatti Tiberio, il quale, per sè e pel fratello, dichiara subito d'accettare il castigo da cui verrà ai Romani un grande salutare esempio: « Per Roma lieti | Morremo noi »; e « indegno » non è Tito, il quale respinge quasi con orrore l'idea della sua salvezza: « salvarmi or si vorrebbe indarno »; perchè, s'altri non lo condannasse, egli s'è già da sè ormai condannato abbastanza.

Qui, col IV atto, la tragedia è virtualmente finita: il V non può più interessare, poichè tutto è ormai fermo: Bruto, dinanzi al popolo, facendosi pubblico accusatore dei figli, e chiedendone la condanna, per « mostrar qual salda base ed alta | A perpetua città dar si convenga », non ripeterà che lo sforzo già fatto dianzi (e fu certo più grave, perchè fu il primo), quando si determinò a posporre ogni ragione di pietà paterna e umana all'interesse dello Stato: Tito e Tiberio, per non ismentirsi, non hanno neppure da batter ciglio innanzi al supplizio a cui son tratti. Si può dire che il V atto serva soltanto ad esprimere la commozione e l'ammirazione del popolo e dei patrizi, che pur compiangendo gl'infelici due giovinetti, proclamano Bruto « il padre, il Dio di Roma »: mentre Bruto, facen-

dosi « del manto | Agli occhi velo », per non vedere scorrere il sangue dei figli, risponde a chi lo proclama « Dio »: « Io sono | L'uom più infelice che vivesse mai ».

È la medesima espressione che, in altre circostanze e, forse, più appropriatamente (poichè alla infelicità di Bruto non doveva mancare almeno il conforto d'un gran dovere compiuto) adopera Tito nel *Brutus* del Voltaire (A. III, sc. 5.ª): « Je suis des mortels le plus infortuné »; e non è questo il solo luogo in cui le parole, i concetti e le imagini dell'Alfieri richiamano spunti e passi della tragedia francese, ch'egli « non ricordava punto ». Di ciò sia ciò che vuolsi; una cosa è certissima che l'Alfieri si propose di far tragedia diversissima da quella del Voltaire: e ci è riuscito: ma solo in parte. Infatti i raccostamenti non materiali, ma spirituali, ideali, che potrebbero farsi tra le due tragedie non apparirebbero irragionevoli: e, p. es., il dar a Bruto dei figli capaci almeno di riabilitarsi morendo rassegnati, pel bene della patria, è un'idea che già il Voltaire aveva accolta, facendo che Tito, riconoscendosi reo, chiedesse la propria condanna: « Rome, qui vous contemple, | A besoin de ma perte et veut un grand exemple » (A. V, sc. 7.ª); con questo solo divario che la rassegnazione di costui ammenda appena la colpa di un uomo appassionato: mentre la rassegnazione del Tito e del Tiberio dell'Alfieri ammenda oltre il bisogno un fanciullesco sproposito, commesso per soverchia semplicità.

Il protagonista ha la medesima fisionomia in entrambi le tragedie: nè il Bruto concepito dal Voltaire appare nelle sue parlate, spesso eloquenti, e ne' suoi motti, spesso robusti, men costante odiatore della tirannide, men caldo campione della libertà e della patria, men puro e rigido nella sua coscienza, del Bruto dell' Alfieri. Ha minor parte — come richiedeva il diverso piano della tragedia — ma la sua parte appare minore soltanto rispetto alla estensione, non rispetto alla importanza ed al significato. Anzi — a voler dire il vero — il Bruto leggendario si vede in ultimo più sicuramente profilato nella tragedia del Voltaire, che non in quella dell'Alfieri. Entrambi i poeti — ciò era inevitabile — vollero rappresentare in lui il conflitto tra il cittadino, il magistrato, il patriotta, da una parte, e il padre, dall'altro: ma quel conflitto, per la sua stessa natura, non è suscettibile di largo sviluppo: esso non può essere che un momento, anche perchè dinnanzi all'evidenza della colpa da punire e dinnanzi al dovere d'anteporre il pubbico bene ad

ogni privato affetto, l'anima di un Bruto ritrova tutta la sua leggendaria energia, e non sente tutta la propria infelicità. Ora l'Alfieri ha voluto darci un Bruto molto più severo di quello del Voltaire, alleggerendo più del bisogno la colpa dei suoi figli, e nello stesso tempo ha voluto mostrarcelo poi accasciato e quasi disfatto sotto il peso della sua inesorabilità. Cioè, ha voluto, per dar rilievo alla virtù del cittadino, esagerare la sensibilità del padre: il Voltaire invece ha posto il padre in condizione di mostrarsi più necessariamente severo, e di soffrire, sì, per la condanna che pronuncia, ma di non rimanerne inconsolabile. Bruto ha mandato il figlio al supplizio, abbracciandolo e raccomandandogli di morire da forte: « Va, ne t'attendris point: sois plus romain que moi, | Et que Rome t'admire en se vegeant de toi »; e i senatori, per bocca di Procolo, gl'inviano condoglianze e conforti... Egli non ne vuole: « Vous connaissez Brutus, et l'osez consoler! | Songez qu' on nous prepare une attaque nouvelle: | Rome seule a mes soins, mon coeur ne connait qu'elle ». Esagerazione di civismo, senza dubbio: ma in questa esagerazione, che gli fa accogliere indi a poco l'annunzio della morte di Tito, esclamando semplicemente: « Rome est libre; il suffit... Rendons graces aux dieux » (è l'ultimo verso della tragedia, e sta in perfetta antitesi con l'ultimo verso della tragedia alfierana; nè cotesta antitesi mi par da ritenersi casuale), il Bruto del plebeo *Gentiluomo ordinario del re* è un po' più Bruto di quello del nostro Conte.

Il « Bruto II » Concepito con men evidente proposito di scostarsi dal Voltaire è il *Bruto secondo*, che della *Mort de César* riproduce (io l'ho già mostrato una volta, e non starò qui a ripetermi) schema, movenze, concetti, e vi dà, quale l'abbiamo nella tragedia francese, un Cesare che ammira in Bruto, suo figlio, e gl'invidia, la virtù: un Bruto che ammira in Cesare il genio ed ama, come natura vuole, il padre: e una duplice lotta tra la ragion politica e l'affetto.

Ma del *Bruto secondo*, di cui, rispetto al *primo*, è minore l'indipendenza dagli esempi del Voltaire, ed è tuttavia maggiore — benchè non grandissimo — il pregio, mi dispenso di discorrere, poichè esso effettivamente non amplia l'eredità artistica, morale e politica dell'Alfieri.

Da Filippo a Cesare. Notevole il fatto che il teatro dell'Alfieri, il quale s'apre con l'imagine fosca ed abbietta d'un tiranno carnefice, si chiude con quella d'un tiranno geniale e magnanimo ucciso: Da Fi-

lippo a Cesare: ma comunque la tirannide si presenti incarnata (gretta e feroce, o generosa e animosa) lo stesso odio la persegue: una l'idea a cui il poeta serve: uno è lo scopo: guerra ai tiranni!

Valore del teatro alfieriano.

Il teatro dell'Alfieri, guardato nel suo complesso, ha un fine, un contenuto, un valore politico che supera, fino anche ad escluderli, il fine e il valore artistico. Parecchi bei tratti, o di vigore o d'affetto, qualche lineamento umano espressivo, molti bei particolari di disegno e di colorito: ma due sole creazioni longeve, atte a imprimersi potentemente nella fantasia e a muovere gli animi ancor oggi: Saul e Mirra.

Il resto, o non agguaglia a quel segno, o sta molto al di sotto: e, nel complesso interessa assai più a considerarlo storicamente, come documento d'un uomo e d'un tempo, come atteggiamento d'un genere, come strumento di guerra, come epilogo d'una tradizione artistica e come prodromo d'un rivolgimento e rinnovamento politico, che non a contemplarlo esteticamente.

Ma l'importanza del teatro alfieriano nella storia della nostra letteratura è grandissima, non solo per le aspirazioni che attestò, per gli spiriti che diffuse e trasmise, ma anche per le forme e per le *formule* (specie alcune caratteristiche formule stilistiche) che da esso si presero, e che furono riprodotte insistentemente in gran parte delle nostre tragedie dei primi decenni dell'ottocento: poichè, dopo l'Alfieri, vennero gli alfiereggianti e gli alfierolatri; liberali, e, magari, anche retrivi.

CAPITOLO NONO

Dopo l'Alfieri.

L'Alfieri e la cresciuta fortuna del genere.

Il culto della tragedia, artificialmente e spontaneamente rinfocolato — come abbiamo veduto — nella seconda metà del settecento, si propagò e dilatò con nuovo vigore nella prima metà del secolo XIX; e a cotesta espansione del genere l'opera dell'Alfieri contribuì in massima parte. Critiche acerbe, avversioni, derisioni, parodie non contesero vittoriosamente all'Alfieri il successo, anzi il trionfo, aiutato poi anche dai rivolgimenti della fine del secolo XVIII. Ma indipendentemente dai consensi e dalle simpatie politiche, che gli accrebbero fama e popolarità, quando i tempi lo consentirono, l'opera sua di poeta impose tosto stupore e ammirazione, per quel molto di personale ch'erale proprio ne' modi particolari e nell'aspetto, e per la incontestabile superiorità su tutti i precedenti prodotti della grama Melpomene italiana. *Habemus pontificem* — si disse con più ragione che non si fosse detto varie altre volte — e l'Italia giubilò del suo poeta drammatico, lungamente atteso e finalmente donatole dalla benigna natura. Ora, ciò che accade sempre dovunque appaia un artista grande, o che tale almen sembri, e che, per opera di lui, spunti o si rilevi un genere, accadde anche in Italia dopo l'Alfieri; l'esempio fu contagioso, si moltiplicarono gli imitatori o gli emuli, la tragedia prese tra noi una voga che mai aveva avuta eguale nel corso dei secoli.

Sovrabbondanza di produzione.

La produzione crebbe strabocchevolmente; talchè sarebbe impresa lunghissima il voler raccogliere soltanto i nomi di tutti gli autori e i titoli di tutte le tragedie dell'ottocento; ma tra le prove più curiose e sicure del favore e, sto per dire, della popolarità del genere ne' primi decenni del secolo, è da ricordare il fenomeno nuovo della improvvisazione tragica, in cui parve prodigio d'ingegno Tommaso Sgricci, anche a chi, come

Gl' improvvisatori. T. Sgricci.

I. Pindemonte e il Giordani, non sentivasi d'approvare, per la serietà dell'arte, quella specie d'esercizio poetico. Il colmo della fioritura tragica dell'ottocento coincide quasi appunto coll'apparizione dello Sgricci, che nel '16, dopo che a Roma ebbe improvvisata *La morte di Polissena*, salì rapidamente in gran fama, e — corsa trionfalmente Romagna, Lombardia, Veneto, Toscana, Piemonte, tutta Italia, a più riprese — fece stupire di sè la stessa Francia: mostrando il raro privilegio di saper fare estemporaneamente ciò che tanti sino allora erano andati e andavano tuttavia facendo con grande studio e fatica.

Molti non vollero credere al prodigio: lo si accusò di ciarlataneria, d'impostura, di frode, e si sospettò che non fossero veramente estemporanee quelle tragedie che parevano troppo perfette nel disegno e nell'intonazione; ma lo Sgricci, che pur ebbe del ciarlatano non poco (e basti vedere il bizzarro suo abbigliamento di parata nel ritratto premesso all'*Ettore*, improvvisato il 13 giugno 1823 nel teatro Carignano, raccolto e pubblicato dallo stenografo Filippo Delpino, a Torino, pei tipi Chirio e Mina, 1823), fu, quanto potevasi pretendere, sincero nell'arte sua: che non era poi, date le sue facoltà spontanee d'improvvisatore, straordinariamente e invincibilmente difficile. Non c'erano già pronti in copia schemi, moduli e formule, di cui servirsi a imbastir tragedie? Non c'era ormai un arsenale di luoghi comuni, a cui ricorrere, e da cui pareva che il *genere* non potesse prescindere? La topica tragica.

Ebbene, questo appunto ha fatto lo Sgricci; che non ebbe l'ambizione di rinnovare l'arte, ma di esercitarla com'era comunemente intesa ed esercitata, col solo vantaggio sugli altri della rapidità. Già ogni sorta di poesia estemporanea è in fondo lavoro meccanico di associazione e di riproduzione di forme; e, a guardar bene, poche forme si prestano meglio al pronto adattamento e alla riproduzione di quelle schematizzate e cristallizzate della tragedia classica. Poichè lo Sgricci, a quanto ne sappiamo (veramente ci sono rimaste soltanto poche delle sue impovvisazioni), accettò anche temi — non però nuovi — tratti dalla storia moderna (p. es., *La morte di Carlo I*), e temi nuovissimi, tratti dalla storia contemporanea (*La caduta di Missolungi*); ma preferì i temi più consueti del repertorio classico (*Tieste*, *Idomeneo*, *Crispo*, *Sansone* ecc); e, qualunque fosse il tema, prese dal repertorio classico i disegni, le mosse, gli accenti, o spiccatamente alfieriani, o montiani, op-

pure semplicemente *tragici*, comuni e impersonali, divenuti propri del *genere*, e accettati e assimilati per consuetudine.

Luigi Carrer.

Degli stessi mezzi dovette valersi un giovinetto veneziano, destinato a conquistare poi con altre prove d'ingegno più solida reputazione letteraria; che subito dall'esempio dello Sgricci, fu tratto ad improvvisare prima *La morte d'Agrippina*, poi un *Saul*, un'*Ifigenia in Aulide*, un'*Ifigenia in Tauri*, una *Medea*, un'*Arminio dei Cheruschi*, *La morte d'Agag* e un'*Atalia*, che segnò (1818) il massimo de' suoi trionfi, e per la quale Luigi Pezzoli lo salutava ampliatore insigne delle glorie d'Italia, in un'ode che pare improvvisata non men bravamente di quell'*Atalia* oggi non più famosa, e che incomincia: « E chi è costui che mette | Tal dalle scene tragiche | Grido di forti fatti e di vendette, | E il fier pugnal di regal sangue caldo | Tien nelle mani sì saldo? » Quel prode giovinetto era Luigi Carrer, diciasettenne e classico pretto ancora, com'eran classici i rapiti suoi ascoltatori, che nelle modeste case borghesi, nei salotti aristocratici, o nei teatri gli proponevano quei temi, un po' frusti, ma ancor di moda.

Luigi Cicconi.

Poco più tardi, quando la tragedia sentì più deciso l'influsso del romanticismo vittorioso e tentò di rinnovarsi nella materia e nella forma, prima d'abdicare definitivamente in favore del dramma storico e non storico, agli improvvisatori di tragedie toccarono altri temi. Così Luigi Cicconi (1807-1856), un marchigiano, di S. Elpidio a mare, che alternò la professione d'improvvisatore con quelle di romanziere, di storico, di critico, di poligrafo, s'ingegnò a crear su due piedi (e nemmen lui *ex nihilo*) tragedie che s'intitolano da *Marin Faliero*, da *Buondelmonte*, da *Antonio Foscarini*, da *Corradino*, da *Francesca da Rimini*. Il tema datogli a Firenze la prima sera che improvvisò al teatro del Cocomero, nella primavera del' 32, fu *Il Duca d'Atene*, e la seconda sera gliene fu dato un altro della medesima specie: *Ludovico il Moro*. Il gusto del pubblico non aveva ripudiato la tragedia, ma richiedeva ormai in teatro la storia; storia a tutto pasto. Qualche mese più tardi il Cicconi, proseguendo il suo giro, si trovò a Torino, dove, il 30 novembre, improvvisava nel teatro Carignano una *Parisina tragedia romantica*, raccolta e pubblicata subito, pei tipi Pomba, dallo stesso stenografo Filippo Delpino, che aveva raccolto e pubblicato l'*Ettore* dello Sgricci. Lo stenografo editore — o chi per esso — dichiarava che quello della *Parisina*

era « un temperato e savio romanticismo »: e non mette qui il conto di rilevare in che consistesse la *temperanza* e la *saviezza* attribuite al romanticismo del Cicconi, mentre ci preme invece di ritornare al proposito nostro con questa considerazione: che la poesia estemporanea batte solitamente le vie trite, riproduce le forme diffuse, coltiva i generi più graditi al pubblico, e che perciò la comparsa d'improvvisatori di tragedie non potrebbe spiegarsi senza una voga tragica, della quale quel fatto singolare è a noi indizio sicuro.

Durata della fioritura tragica nell'ottocento.

Ora, cotesta gran voga durò press'a poco cinquant'anni; poi, lentamente da prima, rapidamente in seguito, la tragedia (sì pura, classica, alfiereggiante, stretta e rigida; sì modificata, allargata, rimpolpata e rinsanguata dagli influssi romantici, che però non le allungarono troppo la vita), perdè favore, decadde, scomparve: e la seconda metà dell'ottocento le cantò in tutti i tòni il *De profundis*.

È morta davvero? Non accennò qualche volta e non accenna ancora a risuscitare? È una quistione nella quale adesso non dobbiamo metterci, quando ci resta ancora da fare un po' pel minuto la storia della tragedia nei cinquant'anni circa in cui essa fu certamente viva.

Le due tendenze letterarie del principio del secolo.

Quella storia, del resto, nelle sue linee maestre e nell'aspetto suo più generale io l'ho, per incidenza, già tracciata: poichè il fatto saliente di essa è appunto la duplicità degli indirizzi e dei caratteri che si riscontrano nel teatro tragico italiano dell'ottocento. Da una parte una tendenza conservatrice, che ci riporta al secolo XVIII, e più segnatamente all'Alfieri, od anche più addietro; dall'altra una tendenza innovatrice, che mira in special modo allo Shakespeare e allo Schiller: e queste due tendenze, non sempre distinte, divergenti, inassociabili; ma talvolta condotte (da propositi di conciliazione, da eclettismo di gusti, da forza di cose superiore ad ogni preconcetto teorico) a mischiarsi e a temperarsi vicendevolmente: come del resto accadde in altri campi, durante il contrasto tra classicismo e romanticismo, di cui la storia della tragedia nell'ottocento è un episodio, anzi l'episodio più importante.

Di coteste tendenze non c'importa qui di studiare e d'esporre i concetti normativi ed i canoni estetici, che ci accontenteremo di vedere riflessi in quelle poche tragedie di cui potremo occuparci: le quali basteranno a dare idea di quell'altre moltissime che, nella sovrabbondanza della produzione,

saremo costretti a menzionare appena, o a passare del tutto sotto silenzio.

Prodromi di riforma. A. Verri.

La tendenza innovatrice erasi già in qualche modo manifestata prima che il secolo XVIII finisse. Alessandro Verri, mentre, da giovane, scapestrava in filosofia, scapestrava anche in letteratura: chè scapestrerie eretiche erano, tra l'ortodossia dominante, le sue tenerezze per lo Shakespeare, da lui prima tradotto, e poi seguito in uno almeno de' suoi due *Tentativi drammatici* (1779): *La Congiura di Milano*, che sotto molti aspetti si scosta dalla forma e dall'andamento della tragedia propriamente detta, per accostarsi piuttosto al dramma storico.

Il Verri si ravvide in seguito: il suo *tentativo* passò quasi inosservato, e non ebbe conseguenze dirette per l'arte, come di regola, non ne hanno l'opere de' mediocri, anche se nuove e audaci; ma *il caso non rimase isolato*, ed altri tentativi furono fatti per variare la foggia dell'antico coturno. Si ricordi

A. Pepoli.

l'animoso conte Alessandro Pepoli, vissuto men di quarant'anni, morto nel 1796, che aggiunse d'anno in anno molte altre cose al suo *Teatro* raccolto in più volumi fin dall'87. Forse perchè lo scriver tanto non gli costava — a quanto pare — nessuna fatica, egli, pel dono della fecondità inesauribile, si tenne poeta vero, poeta nato: e non fu che un povero acciabattatore, checchè suonino le lodi che la facile contentatura altrui e la liberalità sua di gran signore gli procurarono dai contemporanei.

S'era fitto in testa di sorpassare l'Alfieri, vincendolo nel suo campo e con le sue armi: e s'era pur fitto di vincerlo correndo altri campi, tentando altr'arte. Perciò, mentre l'Alfieri, s'era interdetto la lettura dello Shakespeare, per non togliersi dalla buona via maestra, segnata dalla tradizione classica, e per non compromettere la propria originalità, minacciata dal fascino di quel *barbaro non privo d'ingegno*, egli, il Pepoli, compiacevasi non poco (fin dall'87) d'essere comparato allo Shakespeare ancora inviso e comunemente irriso: comparato, non fosse altro, per le libere audacie e pel disprezzo de' rancidi precetti. Poichè l'intrepido conte s'atteggiò più specialmente a campione della libertà poetica, e la rivendicò nella celebre *fisedia*, di sua invenzione, della quale diè saggio col *Ladislao*. Cotesta tragedia *fisedica* riuscì in sostanza — a dir tutto in breve — una goffaggine, che per sè stessa non merita esame; ma fu l'esplicazione e l'applicazione d'un sistema nuovo, opposto all'antico, con gli strappi violenti alle superstiziose unità, con la

mescolanza della prosa ai versi, con l'atterramento, delle rispettate barriere fra il tragico e il comico, con l'abbandono (più intenzionale, che effettivo) delle consuetitudini e convenzioni dell'arte, richiamata, per volontà del coraggioso conte, alla natura; poichè *fisedia* significa appunto *canto della natura*. Gl'intendimenti non ebbero che vedere col fatto, s'intende: ma è degli intendimenti che noi qui dobbiamo prendere nota.

Men fatuo, meno avventato, e meno infelice, ma tuttavia preso da velleità abbastanza viva di riformatore, fu pure il primo dei Pindemonte, Giovanni (1751-1812). Del secondo, Ippolito, diremo appresso. Giovanni Pindemonte.

Giovanni sentì molto per tempo la vocazione tragica. Che gliela infondesse piuttosto l'età sua, che la natura, per me non c'è dubbio: quantunque l'essere riuscito, com'egli riuscì infatti, a dar nel genio del pubblico con le risorse d'una certa abilità teatrale, denota in lui una qualche disposizione all'arte che predilesse. Esordì con una tragedia che, almeno per l'argomento, era cosa nuova: *Martino I della Scala*.

Nuova, intendiamoci, perchè di quello speciale soggetto nessuno aveva prima pensato a far tragedia: non nuova pel genere, poichè gli argomenti storici, patrì, medievali o moderni — quegli argomenti a cui si volgeranno poi le predilezioni del romanticismo — erano già stati più d'una volta tentati e raccomandati nel settecento, come abbiamo a suo luogo avvertito.

Vero è anche che, la sua carriera d'autore, così aperta con una tragedia di soggetto storico medievale e variata d'episodi amorosi, si chiuse col mitologico *Cianippo*: ed è pur vero che de' suoi *Componimenti* teatrali, da lui raccolti in quattro volumi nel 1804, alcuni, specie i primi, non differiscono molto, quanto a struttura, dal tipo comune della tragedia.

Forse perciò Giuseppe Compagnoni (quando, ancor giovane, comunicava all'Albergati, nelle *Lettere piacevoli*, i suoi giudizi di critico ribelle alle tradizioni e a tutti i vecchiumi), giudicava « pessime » le « tragedie » del Pindemonte: ma non sappiamo se così acerbo giudice ei sarebbesi mostrato anche se avesse discorso in particolare di quelli tra i *Componimenti* pindemontiani che l'autore, conscio di togliersi con essi dalle vie trite della tragedia propriamente detta, denominò *rappresentazioni* e *drammi tragici*, in cui sono abbastanza chiare le tracce dei maestri che il Compagnoni allora nominava con maggiore simpatie e rispetto: Shakespeare e D'Arnaud. Nelle dif-

fuse azioni spettacolose ordite dal Pindemonte, di shakespeariano vi è però poco più che l'emancipazione dalle moleste unità, dalle quali il veronese non volle nemmeno affrancarsi sempre; poichè, ad es., nell'*Elena e Gerardo*, pur mutando liberamente la scene, si chiuse nel solito *giro di sole*. Ma le sue azioni tragiche non arieggiano mai le regolari, sobrie e rigide linee delle tragedie alfieriane, che dànno si poco pascolo agli occhi, come non arieggiano mai la sostenutezza e la vigorosa tensione dello stile alferiano. E il Pindemonte, che indulse alle espressioni o sdolcinate, o fiacche, o banali del repertorio più comune, indulse pure al gusto che i letterati puri condannavano, ma che tra il pubblico era assai vivo: il gusto delle scene spettacolose. E così, p. es., chiuse con uno spettacolo ottico grandioso (l'incendio del bosco di Stimula e del tempo di Bacco) que' famosi e marionetteschi *Baccanali*, che furono una delle prime e la più fortunata delle sue tragedie: fortuna, secondo me, da ricercarsi, oltre che nella teatralità banale, anche nell'interesse che allora potevano destare le allusioni ostili alla Massoneria, di cui (vedasi specialmente la sc. 4.ª dell'A, I) sono attribuiti agli antichi baccanti le formule e i riti.

Crisi della tragedia classica.

Molteplici fatti di varia importanza attestano che, proprio mentre con l'Alfieri poderosamente raffermavasi l'impero dell'ortodossia classica, stretta e pura quant'era ancor possibile, la tragedia audavasi *contaminando* d'elementi diversi, e soggiaceva ad influssi inconsueti, che davanle qualche nuovo atteggiamento e avviamento, e la sospingevano ad una esterna ed interna trasformazione. Ciò potrebbe vedersi anche nell'opera di coloro che del classicismo ancor florido od officialmente inoperante furono i rappresentanti più autorevoli.

V. Monti.

Primo di questi, V. Monti; la cui operosità, come poeta tragico, cronologicamente apparterrebbe al secolo XVIII, poichè dei tre componimenti in cui sfogò l'« antica smania di scriver tragedie », da cui, al Bertola, nel 1779, confessavasi *divorato*, due furono ideati e finiti mentr'egli era abate-segretario di casa Braschi, ed uno, ideato fra i travagli della *servitù* romana, fu finito quando il neo-cittadino potè saggiare nella Cisalpina e in Francia i travagli, a lui ben più amari, della *libertà*.

L'« Aristodemo ».

L'*Aristodemo* (1786), malgrado le censure acerbissime (e bastano, per tutte quelle d'Angelo Mazza e del Bettinelli), ebbe fortuna lunga e non immeritata, ed ecclissò, con le tragedie fatte innanzi sul medesimo soggetto (oltre l'antico *Aristodemo*

del De Dottori ricordiamo *Gli Epitidi* d'Agostino Paradisi), anche quelle uscite in seguito, come l'*Aristodemo* di Luigi Scevola, il fiacco tragediatore bresciano dei primi anni dell'ottocento, che forse avrò occasione di ricordare ancora in seguito

Siamo in Grecia; la leggenda, attinta da Pausiana, ha la venerabile antichità raccomandata dai più autorevoli rappresentanti del classicismo; abbiamo pochi personaggi e pochissimi episodi (alla maniera dell'Alfieri); anzi, a prescindere da ciò che passa nell'animo del protagonista, si può dir quasi che azione interessante non vi sia; v'è infine anche una di quelle viete agnizioni (Cesira scopertasi Argia, per la testimonianza del vecchio servo Eumeo), a cui da un pezzo la tragedia classica aveva rinunziato; vi sono le convenute, se non convenienti, unità; vi è, insomma, nell'*Aristodemo* del Monti, quanto occorre per riconoscere l'impronta della scuola classica, a cui appartiene; ma nello stesso tempo, senza che le linee maestre, la struttura e la compagine della tragedia ne restino alterate, vi è anche qualche cosa che accenna alla crisi, ancor latente, del classicismo italiano e ad ispirazioni piene di nordica mestizia.

Sullo scorcio del settecento, come non mancarono nella nostra tragedia i riflessi dell'ossianismo (e ne abbiamo notati a suo luogo alcuni), così non mancarono gli echi e i riflessi della poesia sepolcrale allor di moda; ma ben si può dire che l'*Aristodemo* sia la tragedia sepolcrale per eccellenza; tanto l'occupa « il molto orror che viene | dall'aperto sepolcro » di Dirce (a. IV sc. 2.ª). Quella tomba ci è per quattro atti continui sotto gli occhi, e il pensiero d'Aristodemo non è altro che un perpetuo angoscioso colloquio con l'ombra della figlia da lui uccisa, che alberga in quella tomba, e che da quella tomba esce a perseguitarlo; da quando egli per la prima volta si presenta in palco a gridarsi stanco di vivere la vita che per lui è tormento, stanco della luce del sole che ormai detesta, bramoso delle tenebre eterne e degli eterni oblii di morte (A. I, sc. 4.ª), fino a quando in ultimo compie il disperato proposito del suicidio.

Ora, quel proposito, accarezzato e respinto, giustificato e condannato con rapida vicenda incessante (come, p. es., nella 1.ª sc. dell' atto III: « No, no. Se eterna l' esistenza fosse, | Io sento che del par sarebbe eterno | Il mio martíre. O ciel, dammi costanza | Per sopportarlo. | Non tentar la mano, | Non offuscarmi la ragion.... Che dissi? | La ragion!... me infe-

lice! E se giovasse | Perderla?... se dovesse un colpo solo Tutti i miei mali terminar?... sì, tutti | Una sola ferita?... Allontaniamo | Questo pensier; non vo' seguirlo: ei troppo | Già comincia a sedurmi »), nasce non soltanto dal travaglio assiduo della sua coscienza tormentata da un rimorso, ma dal concetto che, in quel travaglio antico, egli andò formandosi della vita, nella quale « Tutti siamo infelici » e « Altro di bene | Non abbiamo che la morte » (A. III. sc. 7.ª). Cotest' uomo ha in sè delle disposizioni malinconiche e delle persuasioni pessimistiche, che forse anche in altre circostanze avrebbero potuto disporlo al suicidio: cotesto mitico personaggio di Pausania è un po' affetto dalla malattia di Werther, ed era degno di commuovere il Goethe giovane, che a Roma l'applaudiva; cotesto pallido re di Messene, che interroga il gran mistero del trapasso dall'essere al non essere, e si decide infine ad affrontare il pauroso attimo liberatore (« Un istante, e si dorme! » — A. IV, sc. 2.ª), è parente — un po' alla lontana, ma parente — del pallido principe di Danimarca.

Certo egli ritiene anche non poco del Saul alfieriano: e n' ha i religiosi terrori, perchè si sente « un empio » | Un maledetto nel furor del cielo » (A. I, sc. 4.ª); e n' ha la ragione e la fantasia sconvolta; e n'ha le smanie e gli abbandoni; e n'ha anche i rimpianti dei gloriosi giorni irrevocabili (« Oh dirupi d'Itome, oh sacre sponde | Del sonante Ladone e del Pamiso, | Più non udrete delle mie vittorie | I cantici guerrieri » — A. III, sc. 2.ª), quantunque paia poco disposto a inebbriarsi di tali ricordanze e di tali sogni guerreschi, ossianescamente accennati, lui, che dianzi, un po' com' Arcade misobellico e un po' come eroe schilleriano imbevuto di filosofia umanitaria, sermoneggiava: « Torniam fratelli, e diam riposo al brando. | Gli umani sdegni dureranno eterni? | Forse avemmo dal ciel la vita in dono | Sol per odiarci e trucidarci insieme? | Natura si lasciò forse dal seno | Svellere il ferro, perchè l'uom dovesse | Darselo in petto l' un con l' altro e farlo | Istrumento di morte e di delitti? » (A. II, sc. 7.ª).

Ma in qualunque maniera si manifesti e s'atteggi, nella sua iperestesia dolorosa, nel suo continuo ripiegarsi sconsolato sopra sè stesso, nel « pianto » continuo che gli sale « dagli abissi del cor », nella sentimentalità di cui si colorano i suoi pensieri e le sue parole, il personaggio ha (secondo il tempo in cui fu concepito) più d'un notevol tratto di romanticismo. E

da ciò dipese — io credo — gran parte della fortuna che lo fe' vivere a lungo, compreso e compianto, sulle scene, anche quando le sorti della tragedia classica erano ormai volte a rovina.

Dell'*Aristodemo* che, dal protagonista e dalla ben armonizzata versificazione in fuori, è una tragedia come tant'altre del repertorio classico, non occorre dire di più: e poco abbiam da dire intorno al *Galeotto Manfredi*, che lo seguì a breve distanza (1787-1788) con meno prospero corso. Il « Galeotto Manfredi ».

Io non credo, come ad altri parve, che con questa sua seconda tragedia il Monti facesse un nuovo ardito passo verso lo Shakespeare, nonostante qualche derivazione, che vi fu più volte notata, dall'*Otello* e dall'*Enrico VIII*.

Più che all'influenza dello Shakespeare il Monti soggiacque ancora a quella dell'Alfieri: chè infatti quello Zambrino, seminator di discordie cogniugali tra Galeotto e Matilde, ha più negli atti e ne' fini suoi, del Botuello (della *Maria Stuarda*) e del Piero (del *Don Garzia*), che del Jago: mentre Galeotto, rispetto all'amata Elisa, ha qualche cosa dell'Almachile, rispetto alla Romilda della *Rosmunda*. L'essersi tolto dalle leggende greche e l'essersi appigliato ad un'oscuro episodio della storia delle signorie italiane, significa poco; chè di tali esempi eransene avuti già molti; e d'altra parte la storia qui forniva al Monti poco più d'alcuni nomi e d'un fatto (l'uccisione di Galeotto ordinata dalla moglie Matilde) mal precisato ne' suoi particolari e ne' suoi motivi, che prestavasi a diventare una favola da tragedia come cent'altre. Studio di ricostruzione storica, per ciò che riguarda l'*ambiente* e il *colore del tempo*, nessuno: dovremmo trovarci nella piccola corte di Faenza, sulla fine del quattrocento, ma chi se ne accorge? L'*infida*, l'*insidiosa*, l'*invida* corte descritta dal Monti è la solita corte maledetta, esecrata per antica consuetudine letteraria, abbarbicatasi più specialmente nella poesia tragica: se pur non è, nell'intenzione dell'autore (come fu pur creduto) la minuscola corte di D. Luigi Braschi-Onesti, che diede all'abate segretario, finchè vi stette, pane ed anche amarezze. Dicesi che in Ubaldo degli Accarisi il Monti abbia voluto ritrarre sè stesso; ma, prudentemente, non volle forzare nessuno a riconoscerlo sotto quelle spoglie: poichè il prode Uberto, cortigiano sincero, leale, spregiatore dei vili e astuti adulatori del principe, smascheratore delle loro frodi e delle loro perfidie, amico del bene e del vero, filosofo umanitario e amico della « bella pace » che raggiava sui tran-

quilli orizzonti d'Arcadia (« O bella pace ! | O de' mortali universal sospiro ! | Se l'uom ti conoscesse e più geloso | Fosse di te, riprenderia suoi diritti | Allor natura, vi saria nel mondo | Una sola famiglia: arbitro amore | Reggerebbe le cose, nè coperta | Più di delitti si vedria la terra » — A. III, sc. 7.ª), è un personaggio alquanto generico.

Gli altri, quel Galeotto che ondeggia tra la tentazione di rompere e la convenienza di rispettare la fede giurata alla legittima consorte; quella Matilde che per tanto tempo non sa decidersi ad essere magnanima o implacabile: quell'Elisa, fior di virtù, che asconde nel seno verginale i palpiti d' una passioncella pel marito delle benefattrice e dell'amica: quello Zambrino stesso, tutto nero, tutto malvagio, tutto maligno, ma infinitamente meno scaltro di Jago e men comprensibile nella sua perfidia, perchè infine egli sarebbe mosso solo da una vana ambizione d'usurpare il trono di Galeotto; non sono molto più profondamente espressivi e molto nuovi ne' loro lineamenti. Cotesta tragedia, anche se si tenga conto di quel cielo « orribilmente procelloso » che incombe sull'azione del V atto, ha ben poco che faccia pensare al prossimo avvento del romanticismo, e ci richiama piuttosto l' Alfieri, di cui, a quando a quando, si fanno udire chiare reminiscenze, come, p. es., nella espressione di Manfredi (A. III, sc. 6.ª): « Una città non cape | Di Manfredi l'amante e la consorte », riproducente un noto passo dell'*Agamennone*. Poichè dall'Alfieri, il Monti, pure studiandosi di fuggirne le proverbiali asprezze, non isdegnò di prendere accenti e frasi, e, in generale, quella nobiltà sostenuta e nervosa del discorso che dopo l'Alfieri prese voga nella nostra tragedia. Uno stile tragico veramente suo il Monti non l'ebbe: egli mirò piuttosto a congiungere il nerbo alfieriano con la melodiosa facilità: e vi riuscì spesso felicemente; quantunque di versi fiacchi e bassi, come questi del *Galeotto Manfredi*: « di cosa | Parlar ti deggio d'importanza estrema » (A. IV, sc. 3.ª), oppure: « Maledetto il destin che ti protesse ! | La tua vista m'arrabbia » (A. V, sc 6.ª), se ne lasciasse sfuggire nelle sue tragedie più d'uno.

Il « Caio Gracco ».

Meglio verseggiato delle due precedenti tragedie è l'ultima, il *Caio Gracco*, che intrapreso fin dal 1788, non fu compiuto prima del 1800, ed ebbe, proprio sul principio del secolo XIX, clamorosi trionfi sulle scene.

Certo però a que' trionfi contribuirono principalmente i sensi politici e patriottici di cui la tragedia è piena: specie

quella prima aperta affermazione dell'italianità che Caio Gracco e il *Popolo* pronunciano nella 3.ª sc. del III atto. In nessuna tragedia anteriore, nemmeno in quelle dell'Alfieri, il nome d'Italia era mai suonato pieno della coscienza di un comune diritto e di nuove speranze, come in questa, dove Gracco ascrive a sua gloria ciò che Opimio gli aveva apposto a colpa. « Io, per supremo | Degli dei beneficio, in grembo nato | Di questa bella Italia, Italia tutta | Partecipe chiamai della romana | Cittadinanza, e di serva la feci | Libera e prima nazion del mondo. | Voi, Romani, voi sommi incliti figli | Di questa madre, nomerete or voi | L'italiana libertà delitto? » Per bocca d'un *Cittadino* il Popolo risponde: « No: Itali siam tutti, un popol solo. | Una sola famiglia »: e poi in coro: « Italiani | Tutti, e fratelli »: sicchè un *Vecchio* si scioglie in lagrime di gioia a queste « dolci grida », a quei « sensi | Altissimi, divini » di fratellanza; e qui, con lui, doveva stemprarsi in tenerezza e delirare d'entusiasmo anche il pubblico; poichè la *fratellanza* così affermata non era semplice meccanica traduzione dell'ultimo termine del trinomio repubblicano d'oltralpi, ma era verbo fatidico, espressione d'un nuovo patto e d'un nuovo diritto nazionale, e significava risurrezione.

In ciò principalmente, anzi quasi esclusivamente, il *Caio Gracco* è cosa nuova; poichè, quanto all'arte, nonostante certe derivazioni dal *Coriolano* e dal *Giulio Cesare* dello Shakespeare, che furono più volte, ed anche recentissimamente additate, esso segue l'andamento classico della tragedia omonima (1792) di Giuseppe Maria Chénier, che è giusto considerare come la principale tra le varie fonti (una non trascurabile sono pure le *Notti romane* d'A. Verri) a cui il Monti attinse.

Non avesse attinto altro dalla mediocre tragedia francese, ch'ebbe l'onore d'essere proibita durante il Terrore, il Monti ne avrebbe sempre preso il motto che la rese celebre: « Des lois, et non du sang! », tradotto letteralmente così: « Romani, | Leggi e non sangue » (A. III, sc. 3.ª), e lo spirito, dirò così, girondino che a quel motto risponde. Caio Gracco è un idealista e un puritano, che vuol militare, per la libertà con l'armi sole della rettitudine e della giustizia. La violenza gl'ispira orrore; il sangue, ribrezzo. Al *Popolo* che l'accompagna plaudendo e gridando: « Morte ai patrizi », egli risponde (come il Parini ai vociatori giacobini milanesi): « A nessun morte....

a nessuno » (A. II, sc. 3.ª). Cornelia, sua madre, gli rammenta invano la legge « Divina, eterna, che natura a tutti | Grida: *Alla forza oppon la forza* »; egli invece le risponde severo: « Madre, se mi sproni ad opra | Di sangue, tu m'oltraggi. Io non son nato | Ai delitti » (A. IV, sc. 1.ª). Nella disposizione sua a patire sdegnosamente rassegnato (disposizione che supera in lui la volontà e la capacità di vincere) egli ricorda l'Agide dell'Alfieri, e pare, come costui, nato più al dire che al fare. Parlatore fecondo ed abile è certamente; ma sembra un uomo venuto da Cartagine a Roma, dove l'attendono l'ire implacabili dei patrizi e del console Opimio, senz'altro scopo che di bandire gli alti sensi di cui è pregna la sua parola eloquente, e di riportare de' trionfi oratori, dei quali non vuol poi raccogliere i frutti, perchè le passioni che suscita e scatena, egli, nella sua rigida coscienza, non vuole assecondarle e sfruttarle. « Ha tale un cuor, nel petto | Che ne' disastri esulta » — com'ei dice (A. I. sc. 2.ª) — e pare infatti ch'abbia più voglia di morire che di vincere, egli che, tra l'altro, va disarmato ad affrontare i mercenari Cretensi del console Opimio, e, dopo la battaglia riuscita infausta ai suoi seguaci plebei, ricompare sulla scena solo per chiedere alla madre « Un ferro . . . | Un ferro per pietà » (A. V, sc. IX); il ferro con cui si vibra il « colpo » mortale che suggella canonicamente l'azione.

Azione? . . . Veramente nel *Caio Gracco* ve n'è ben poca, e quella poca assai imperfettamente graduata e architettata, e condotta con molto stento e molta ingenuità. Il V atto è internamente vuoto, e consta, fino all'ultima scena, d'un continuo viavai d'anonimi personaggi che portano notizie, come i nunzi delle tragedie del cinquecento. Altrove, più che azione v'è spettacolo, e più che spettacolo, sfoggio d'arte oratoria; come nel comizio del III atto, e nel funerale del IV. Nell'una e nell'altra di queste due grandi scene ondeggia e tumultua il *Popolo*, il cui carattere si manifesta nelle impulsive grida di viva e di morte, nella bontà istintiva e nella mutabilità incosciente. È il carattere tipico di tutti i popoli, e non è un carattere, nella sua universalità di significazione o d'espressione, molto interessante e nuovo. Anche gli altri caratteri delineati dal Monti non brillano per originalità e profondità.

Opimio, il console aristocratico, che vuole e procura la rovina di Gracco, discende dalla numerosa famiglia dei tiranni, e specialmente dai tiranni *stilizzati* dell'Alfieri. La moglie di Gracco,

Lavinia, è una pallida ombra ch'esce di quando in quando a spargere teneri omei e a ripetere — due volte — i patetici scongiuri con cui tenta di trattenere il marito dal correre a certa morte (A. III, sc. 1.ª e A. IV, sc. 2.ª). Fulvio, che virtualmente è personaggio importantissimo, sì per la parte indiretta ch'egli (uccisore di Scipione Emiliano e amante della sorella di Gracco) ha nella rovina dell'eroe, sì per la violenta sua anima, in cui s'agitano torbide le due passioni, una di parte, l'altra d'amore, che lo spinsero ad uccidere Scipione, resta incerto nell'ombra. In piena luce invece è messa dal Monti Cornelia, la leggendaria madre, prototipo di romanità. Già la *donna forte*, la *donna virile*, austeramente impassibile, cittadina innanzi tutto, è un essere alquanto metafisico, difficilissimo a maneggiarsi; e se questa donna è madre d'un eroe, ma vuol comparire più forte del figlio (come succede di cotesta Cornelia), rischia di riuscire insopportabile. Gli è che la smisurata fortezza di costei non si manifesta spontanea e inconscia, come nativa disposizione di un'anima singolare; ma apparisce studiato atteggiamento di un'anima ambiziosa, che pensa alla « dolce stima | Della fedel posterità » (A. IV, sc. 4.ª), e parla e agisce sempre come conviensi a lei, che si chiama « de' Gracchi la madre » (A. V, sc. 8.ª). Posso fare io questo? . . . — non devo io dire quest'altro? . . . — non è questo il mio compito? . . . — e questo conviene o non conviene alla mia *parte*? . . . Cornelia è lì sempre, col pensiero rivolto alla sua leggenda, ch'essa non deve smentire; e, sia detto con riverenza, non pare persona che viva, ma persona che reciti con enfasi soverchiamente tragica.

Meglio assai l'Agesistrata dell'*Agide*, che non ricordo a caso; poichè anche per la sua madre romana (più ferocemente e più ostentatamente cittadina della spartana) il Monti potè prendere dall'Alfieri, anzi prese di certo, qualche tratto. In sostanza (e avrei potuto dimostrarlo, se mi fosse consentito di ascendere minuti particolari) il Monti, malgrado le sue simpatie per lo Shakespeare e malgrado qualche sua vellità di contrapporsi all'Alfieri, non si scostò che d'assai poco dalla via che questi aveva seguita, e — alfiereggiando più che non avrebbe forse voluto — rimase classico.

Classico riuscì pure sostanzialmente Ippolito Pindemonte, nell'unica sua tragedia degli anni maturi, l'*Arminio*, elaborato tra il 1798 e il 1804: classico, benchè l'anima del Veronese Ippolito Pindemonte.

sia stata — con le sue disposizioni sentimentali e melanconiche e con le sue propensioni per la poesia nordica — un'anima quasi romantica. Ma Ossian e Klopstock, che avevano sedotto la sua imaginazione, non potevan trarlo fuor del buon sentiero verso il « bambin sublime », ch'ei riguardava con meraviglia mista di compatimento, cioè verso quello Shakespeare, a cui, dopo tutto, parevagli che giudiziosamente fosse sempre da preferirsi il nostro Alfieri.

« L'*Arminio* ». La scena dell'*Arminio* non è posta in una reggia, in un pronao di tempio, nel foro, o in un'altra piazza, come nel più delle tragedie classiche, si bene in una selva tedesca; ma cotesta novità non era assoluta (ricordinsi, p. es., senza risalire al seicento, le tragedie ossianesche del Salvi), nè grande. E non erano novità le parti liriche intramezzate al dramma coi canti barditi dei Cherusci. Insomma tutto ciò che s'è notato. o si potrebbe ancor notare nell'*Arminio*, come segno di trasformazione od orientazione diversa della tragedia, è fallace indizio o ben poca cosa: il Pindemonte non disertò la vecchia bandiera. Rigorosamente osservando le unità sacramentali di tempo e di luogo, architettò una favola, analoga a molt'altre del repertorio classico, che ha per centro un contrasto, o vari contrasti, tra i doveri pubblici e gli affetti privati. Se è vero che in Arminio aspirante a farsi re dei Cherusci, da lui liberati, il Piedemonte intese d'adombrare Napoleone Bonaparte tendente al « premio ch'era follia sperar », è pur vero che quell'ambizioso guerriero barbarico, illustre per le sue vittorie e d'altissimo d'intelletto, ci fa pensare a Giulio Cesare. Come il dittatore romano, il duce dei Cherusci si trova di fronte agli amici e ai consanguinei, che l'ammirano e l'amano si, ma più amano la libertà del loro popolo. Essi fanno ogni sforzo d'eloquenza per indurlo a desistere dai disegni liberticidi, e non vi riescono. Sennonchè il figlio d'Arminio, Baldero, meno crudo di Bruto, s'uccide per non volger l'armi contro il padre, lasciando a Telgaste, amico, collega e quasi genero d'Arminio, (poichè ne ama la figlia, Velante), il compito di vincere e d'abbattere il tiranno, che, ferito in battaglia, muore poi pentendosi. Le circostanze sono alquanto diverse, ma il tema fondamentale e le risorse drammatiche son quelle del *Bruto II*, al quale effettivamente, per gli spiriti e la condotta dell'azione e i lineamenti de' personaggi somiglia assai più, che non al *Giulio Cesare* dello Shakespeare; da cui il Pindemonte volle imitare, nella parlata di

Telgaste sul cadavere di Baldero, il famosissimo discorso d'Antonio sul cadavere di Cesare, già imitato anche dal Monti nella parlata d'Opimio sul cadavere di Scipione (*Caio Gracco*, A. IV, sc. 6.ª).

U. Foscolo e le sue opinioni tragiche.

Ugo Foscolo, nel suo giovanile *Piano di studi*, includeva bensì lo Shakespeare, tra gli autori sui quali conveniva prepararsi a scrivere tragedie; ma poco dopo (1797) dedicava all' Alfieri il *Tieste* alfiereggiante; e, maturo d'anni e di studi, avversario deciso della riforma manzoniana, faceva dire all'Hobhouse, nel noto *Saggio sullo stato della letteratura italiana*, che « per la semplicità del piano e per la severa parsimonia del dialogo, le tragedie degli antichi, e quindi le alfieriane, sono le sole da imitarsi ».

Il « Tieste »

Quanto abbia imitato l'Alfieri (e non l'Alfieri soltanto, perchè pel *Tieste* si giovò d'altri corifei del classicismo tragico: il Crebillon e il Voltaire) non è chi non sappia e non senta appena assaggi quella sua prima tragedia, in cui i movimenti, gli accenti e gli spiriti alfieriani erompono manifesti a ogni tratto ne' caratteri, nelle situazioni, nelle frasi e nelle intenzioni extraletterarie dell'opera; poichè il *Tieste* ha un largo e risaltantissimo sostrato politico. V'è infatti qualche lunga scena (la 3.ª dell'A. IV, p. es.) in cui l'atroce nimistà dei due fratelli muta aspetto e natura; le ragioni che li spingono ad odiarsi così terribilmente non sono più quelle del mito, ma altre assai diverse, che li trasfigurano ai nostri occhi. Atreo diventa il simbolo della tirannide astuta, perfida, disumana, vile: tiranno e vantatore e campione di tirannide; Tieste invece s'atteggia contr'essa a vindice di giustizia, di libertà; egli, che ripete le sue sventure dall'essersi fatto difensore del « popol denudato » e punitore dei « pochi potentissimi » oppressori e dissanguatori del popolo: egli che, regnando, volle mostrarsi soltanto « Re cittadino »!

Non v'ha dubbio che nel '97, a Venezia, in mezzo all' aure democratiche che preannunziarono il crollo della decrepita oligarchia, cotesti scoperti intendimenti politici contribuirono non poco al clamoroso successo del *Tieste*, che pur aveva parecchio dell'imparaticcio giovanile e della ostentata imitazione; sennonchè tra quanti imitatori ebbe l'Alfieri, nessuno, più di quel giovane *bollente e furente*, era disposto ad assimilarsene le forme, per riprodurle con certa spontaneità di natura.

L' « Aiace »

Nonostante il lietissimo successo del *Tieste*, e nonostante i diversi disegni tragici da cui ebbe stimolata la fantasia nella prima sua gioventù, il Foscolo non ritentò la tragedia che molto

più tardi. Infatti l'*Aiace*, forse concepito fin da quando il poeta nei *Sepolcri* introduceva il famoso accenno all'eroe perseguitato dal « senno astuto » d'Ulisse, è del 1811. È ben noto che cotesto secondo parto tragico del Foscolo non ebbe fortuna, e portò disgrazia al poeta per le allusioni politiche che i maligni e i non maligni vi ravvisarono. Io non so se proprio ben s'apponessero, ravvisando in Aiace il Moreau e in Ulisse il Fouché; ma Napoleone era facilmente riconoscibile nello smisurato orgoglio e nel duro egoismo d'Agamennone, che trae tanta gioventù greca a perire su stranieri campi lontani e vuol serva al proprio assoluto impero anche la spirituale autorità del sommo sacerdote Calcante; come il Sire francese, non mai stanco di guerre, apprestavasi a guidare i sudditi suoi multilingui verso le steppe sciagurate di Russia, e trattava duramente Pio VII.

Odioso e spregevole Napoleone non appare sotto le spoglie d' Agamennone, poichè al re dei re non è tolta ogni eroica grandezza e non è attribuita nessuna viltà di volgare tiranno; alto e potente spirito egli resta, ma traviato: « Empio non sei, | Ebbro d'orgoglio sei » — gli dice Calcante (A. IV, sc. 5ª) — però era lecito allora denunziare al mondo, dal palco, quell'*ebbrezza* funesta, e condannarla? Al Foscolo, che l'osò, ne incolse male; e mal più grave d'ogni altro fu quello di doversi disdire, non solo negando le irriverenti allusioni, che gli si attribuivano, al « venerato fondatore » del Regno d'Italia, ma sconfessando lo stesso eroe del suo cuore, Aiace, in cui (se stiamo alla sua lettera diretta al Vicerè Eugenio) il poeta avrebbe inteso soltanto di « rappresentare le imprudenze e gli infortunii d' un eroismo mal impiegato »! Dicono che cotesta lettera, innegabilmente umiliante, il Foscolo la scrivesse per stornar l'ira del governo dai censori, che troppo ciecamente avevano licenziata la tragedia per la recita; ma, a salvare quei malcapitati, o bastava assai meno, o non bastava neppure il sagrificio d'Aiace, che — francamente — poteva essere risparmiato!

Tolto il sapore delle allusioni politiche che contiene, il Foscolo s'accorse che cotesta tragedia non aveva ragion d'essere e di vivere; e la lasciò inedita; poichè nemmeno le stuzzicanti allusioni e il *carattere d'attualità* politica, che il pubblico della Scala vi aveva subito ravvisato, erano state capaci di salvarla dal naufragio. Il governo ebbe torto di proibirla dopo due rappresentazioni; reggersi non avrebbe potuto; chè, se cadde, non fu tutto effetto della cabala ordita dal Lampredi

e dagli altri avversari del Foscolo. Le allusioni, di cui si parlava, avrebbero potuto anche essere più frequenti, più circostanziate, più audaci e chiare; ma la tragedia, com' opera di teatro, sarebbe rimasta sempre una cosa assai povera e molto noiosa. L'eterna contesa, di cui si tratta dal I al V atto, per l'armi d'Achille; quell'armi che non par che interessino molto nemmeno ai contendenti, perchè, come dice Aiace ad Agamennone, « Nessun di noi l'armi per esse pregia » (A. III, sc. 1.ª), ristuccano discretamente. « Te ambizion; me libertà sospinge », dice ancora nella medesima scena Aiace ad Agamennone; il contrasto sostanziale è qui tutto; tra il despotismo e chi non vuol sottostarvi; e l'armi famose, di cui pur si discorre sempre, mentre tanto Agamennone quanto Aiace sono spiriti molto spregiudicati, finiscono col parere troppo futile pretesto a così grave contrasto. Il mito non si prestava alla significazione, all'uso, a cui il Foscolo credette di poterlo volgere; e là dove l'allegoria non è trasparente, il mito omerico (che però non conserva più nulla della sua ingenuità primitiva e della sua religiosa grandezza) diventa cosa freddissima. Volendo cavarne una tragedia, era meglio, al postutto, tenersi a Sofocle, come pochi anni innanzi aveva fatto il romano Lorenzo Ruspoli, che fu tra i più zelanti seguaci immediati dell'Alfieri. Vero è che neppur l'*Aiace* di costui (1802), col seguito della relativa *Tecmessa*, è un capo d'opera; ma dal Ruspoli nessuno poteva attendersi qualche cosa di meglio.

La tragedia del Foscolo era destinata al naufragio anche per molt' altre ragioni, delle quali principalissima questa: che il pubblico è sempre inesorabile quando non riesce a capire. E poco poteva capire nell'*Aiace*, dove la troppo sottil frode ordita da Ulisse e Teucro (A. I, sc. 1.ª), il quale scompare subito e ritorna solo nel V atto, si palesa solo all' ultimo momento. Aiace s' uccide infine per espiare l' ignominia in cui si crede piombato quand' è costretto a prestar fede per un momento alla voce che Teucro, il fratel suo, sia traditore dei Greci; e lo spettatore deve fare uno sforzo non indifferente per rendersi conto della nuova angoscia d'Aiace, quale apparisce, p. es., nella scena 7.ª del IV atto e nella 2.ª del V. Chi si ricorda più allora di quel buon Teucro abbindolato da Ulisse nel I atto? E chi vede chiara la connessione di ciò che Ulisse trama in principio con ciò che succede in seguito? Aggiungansi all'oscurità dell'azione, l'oscurità spesso grave del discorso, o troppo

rotto, o troppo involuto, o troppo sostenuto con le pericolose risorse dell'inversione; e si comprenderà che i molti belli e bellissimi versi, e i motti incisivi, e alcuni poderosi gridi di passione, e qualche bella scena (bellissima, p. es., la 2.ª del V atto tra Aiace e Tecmessa che sente per la prima volta tremare nella sua mano la mano del marito) non bastavano a riscattare i difetti (sotto l'aspetto delle esigenze teatrali, specialmente) gravissimi di cotesta tragedia destinata all'insuccesso.

Nella lettera al Vicerè Eugenio, di cui abbiamo fatto menzione, il Foscolo accennava ad un'altra tragedia, che ei ripromettevasi di far rappresentare l'anno seguente, con più prospere sorti, sulle scene milanesi. Era la *Ricciarda,* a cui già pensava e che fu da lui compiuta nel '13 a Firenze. Di questa egli stesso poi a Londra procurò la 1.ª edizione (1820); e fu l'unica di cui così egli mostrasse di compiacersi, procurando di tramandarla alla posterità.

Della varia e breve fortuna che la *Ricciarda* ebbe sulla scena, e del molto che di essa si scrisse non posso qui occuparmi; mi restringo quindi a dare un'idea della tragedia, dopo averla riletta. Anche se di essa io dovessi e potessi a lungo occuparmi, dico il vero che non vorrei spender tempo intorno alla ricerca delle fonti storiche e novellistiche che furono pre-

La « Ricciarda ».

sunte e non ancora scoperte. Benchè la *Ricciarda* abbia aspetto di tragedia storica, la storia del principitato di Salerno non ricorda nulla di simile a ciò che succede nella tragedia, e nessuna novella nostra o straniera ci dà un racconto che davvero somigli all'azione sceneggiata dal Foscolo. Piuttosto gioverebbe volgersi a ricercare nella letteratura drammatica, dove uno ad uno, sparsi e disgregati, si potrebbero, io credo, rintracciare gli elementi della non singolarissima invenzione, sia per ciò che riguarda l'orditura e gli episodi della favola, sia per ciò che riguarda i lineamenti de' caratteri; poichè, se parve lecito a parecchi di ravvisare nell'Agamennone dell'*Aiace* un carattere analogo a quello di Saul, noi ricordiamo meglio Saul dinnanzi alla « perturbata alma del vecchio » Guelfo (A. IV, sc. 2.ª), che delira come il re biblico, non per la gloria, ma per la vendetta; che sente Iddio « orribilmente » ruggire « intorno alla triste anima *sua*, tenebroso tra i fulmini »; che, nel parossismo de' suoi furori selvaggi, sente talora qualche impeto di tenerezza per la figlia ribelle a' suoi voleri, ma « solo rifugio all'incerta *sua* vita » (A. V, sc. 3.ª); per la figlia che

gli strappa, suo malgrado, il pianto, e alla quale egli dice una volta: « E pur tu sempre | Mi fai forza alle lagrime?... Chi sei | Tu, perch'io deggia trapassar dall'ira | Alla pietà? » (A. II, sc. 2.ª).

Nella *storia* con poco sforzo *inventata* dal Foscolo hanno parte quattro personaggi principali (Guelfo, Averardo, Guido, Ricciarda) e un secondario (Corrado, guerriero, « sublime amico » d'Averardo). Guelfo e Averardo sono fratelli e tra i due arde da molt'anni una guerra accanita per il retaggio paterno, poichè il primo non volle acconciarsi a dividerlo con l'altro, come il padre loro aveva stabilito morendo. Caso non insolito; e infatti, quante volte, da Eteocle e Polinice in poi, non s'erano vedute « crude ire fraterne » accese da libidine di dominio, pel possesso del « trono », ch'è « seggio di sangue e d'empietade »! Guelfo perdette un figlio in battaglia; Averardo perdette uno de' suoi pel veleno propinatogli da Guelfo, e avrebbe perduto anche l'altro, Guido, se Ricciarda — figlia del traditore — non gli avesse impedito di tracannare la tazza avvelenata, che gli era pòrta da Guelfo nel convitto in cui doveva suggellarsi la pace e solennizzarsi una promessa di nozze tra lei ed il cugino. Anche qui niente di nuovo; non nella tazza mortifera malvagiamente offerta e piamente vietata; non nell'amore tra Guido e Ricciarda, a cui fa ostacolo l'antica inimicizia dei loro padri, o, meglio, l'ostinata ira di Guelfo.

Dopo che il malvagio animo di costui fu così scoperto, la guerra riarse naturalmente più fiera che mai: e quando il primo atto incomincia, Guelfo, cinto entro Salerno di strettissimo assedio, è ridotto a malpartito, anzi agli estremi. Averardo potrebbe ormai d'un colpo impadronirsi della piazza, ma egli, nonostante i suoi grandi vantaggi, è disposto a tentare e a proporre gli accordi. Non è tutta nobiltà e generosità d'animo che a ciò lo disponga: è anche, anzi specialmente, carità di padre: poichè, s'egli espugnasse Salerno, che cosa accadrebbe di Guido, che vi sta dentro? Guido, entro Salerno, anzi nella reggia di Guelfo?!... Sì, proprio; e questo è abbastanza nuovo; peccato solo che sia anche abbastanza strano. Ma è così: per certi « archi sotterranei » Guido è penetrato nella reggia di Guelfo, ha preso stabile stanza in una delle tombe sottostanti alla reggia. Come quella via coperta, pericolosissima alla città assediata, sia rimasta ignota a Guelfo, e non a lui, e com'egli abbia potuto approfittarne, non son cose da ricercarsi; e non è da discutere

la ragione ch'egli adduce del suo venire e del suo dimorare in quel luogo, poichè non è seria. Egli ci è venuto e non vuol partirsene, nonostante gli scongiuri del padre, portatigli — per la solita via, sempre praticabile, degli archi sotterranei — dal fido Corrado, perchè vuol vegliare sopra Ricciarda, che Guelfo certo non lascerebbe cader viva nelle mani dei vincitori.

Disgraziatamente, solo e costretto a tenersi nascosto in un luogo tanto remoto, il buon Guido non doveva presumere di compiere efficacemente il suo ufficio di *guardia del corpo*, caso mai il truce Guelfo avesse preferito uccidere la figlia piuttosto di lasciarla ire a rallegrare la casa d'Averardo. Egli poteva bensì penetrar fino là dentro o per uscirne furtivamente con Ricciarda (posto che costei fosse una fanciulla da lasciarsi rapire e da andare a marito in onta al padre), o per morire con lei, come muoiono gli amanti disperati. Ma egli non fa a Ricciarda nè l'una proposta, che già non sarebbe stata accolta, nè l'altra, che avrebbe dato alla tragedia una catastrofe più pronta e più semplice; e seguita a *vegliare*, ahimè, inutilmente.

Poichè dunque Guido rifiuta a Corrado (A. I, sc. 1.[a]) d'abbandonare il luogo dove con inutile suo rischio s'è cacciato, Averardo stesso (A. II, sc. 3.[a]) viene, sotto mentite spoglie di ambasciatore, a proporre a Guelfo una pace equa e onorevole, con l'unica condizione che « Guido in moglie abbia Ricciarda » (A. II, sc. 3.[a]). Inutil passo, poichè la risposta, che Guelfo vuole sia data dalla stessa sua figlia, non è proprio quale egli la dettava, imponendole: « Rinunzia a Guido, e l'odio mio gli giura » (A. II, sc. 2.[a]), ma è pur questa: « Giuro che non sarò moglie di Guido » (A. III, sc. 5.[a]); cioè una risposta quale poteva darla una figlia devota, decisa a conformare gli atti, se non i sentimenti incoercibili, alla volontà paterna.

Dunque guerra, di nuovo, e sterminio. Guelfo lo intima; e al fato dell'odio suo invincibile non si resiste. Intanto, mentre infuria l'assalto decisivo, Ricciarda pensa di farsi consegnare da Guido l'unica arma ch'egli possieda: un pugnale, già donatogli da Guelfo; e sel fa consegnare perchè, caso mai, non l'adoperi a difenderla inutilmente contro il padre (A. IV, sc. 2.[a]). Ma sopraggiunge Guelfo, e la sorprende con quell'arma in mano (sc. 4.[a]), ch'essa non è abbastanza sollecita a nascondere nel fondo di qualche « remoto avello ».

Ciò che succede, s'imagina facilmente. Guelfo riconosce

il pugnale da lui dato a Guido, e stringe e incalza di domande e di minacce Ricciarda per sapere com'essa lo possegga: ma la fanciulla non risponde che questo: « Stava | Nella tua casa il ferro. A disviarlo | Da te che pronto se' a svenarmi ognora Mel tolsi a forza. Alcun periglio omai | Su te non pende. Or tu svenarmi puoi: | Nè più discolpe, nè lamenti udrai ». Sennonchè maggiori cure costringono Guelfo a sospendere i suoi rigori contro la figlia, ch' ei lascia sotto sicura custodia, per correre di nuovo là dove si combatte. E ne ritorna vinto, irreparabilmente vinto, a sciogliere dal giuramento di fedeltà i pochi mercenari rimastigli, a dispensare loro i tesori della reggia, prima che cadano in mano dei vincitori, e ad incrudelire più aspramente e forsennatamente contro l'infelice Ricciarda (A. V. sc. 3.ª). V' è però un momento in cui il truce vecchio, dopo aver invano forzato la figlia, alzando sovr' essa il pugnale, a palesargli il nascondiglio di Guido, che certamente (egli ne è omai sicuro) è là dentro, fra quelle tombe, trema pensando a « Le angosce ond' *ei* da sì gran tempo *ha* spenta | La lieta bellezza » della infelice, sente orrore di sè, invita Ricciarda a « fuggire », a lasciarlo solo là dove, ormai sazio dell'altrui sangue, egli spargerà il proprio sulle tombe de' « suoi padri, che non fur mai vili »: ma non è che un momento, perchè la vista del pugnale da lui donato a Guido — quel pugnale ch'egli aveva tratto un giorno dalle viscere d'un proprio figlio caduto in battaglia contro Averardo — lo accende di nuovo furore selvaggio: « Torna a me dunque, o dono orrido! — Rabbia | Ti mise in cuor d'un mio figliuolo. Rabbia | Ti diè a un nemico, che ferir non seppe, | E il diè a femmina rea. Rabbia, a qualunque | Final vendetta, e sia che può, ti afferra ». E a gran voce, aggirandosi da forsennato fra le tombe, egli chiama Guido, il codardo, che si nasconde: Esci, esci, altrimenti « la tua | Donna per te morrà »! « Tremendamente io grido. — Intendi »! E Guido esce, inerme, ma pur terribile d'ira; pronto, sì, a lasciarsi uccidere, ma risoluto a non permettere che Guelfo uccida Ricciarda. Costei, tra i due furenti, s'avvinghia al padre; e mentre la scena culmina nello sforzo ch'essa fa per tenerli disgiunti, « D'armi e di faci ecco la reggia è piena »; entra Averardo, alla testa de' suoi guerrieri vittoriosi. Guelfo riconosce in lui il finto ambasciatore venuto a lui dianzi, e s'accorge che sua figlia, « sciagurata | Già il conosceva », e non glielo aveva rivelato, e l'aveva lasciato par-

tire incolume, e gli aveva così conteso di sbramare la lunga sete di sangue fraterno, travaglio di tutta la sua vita... Ah « sciagurata »! Invano Averardo parla generoso qual sempre: « Odimi, o Guelfo. Al sangue tuo perdona; | Perdona; ed abbi e vita e regno e pace; | E m'odia ». Ma che importa a Guelfo che gli si lasci anche l'odio suo smisurato, se quell' odio non ha da essere funesto a chi lo ispira? « Odiarti, e la ignominia e il lutto | Tollerar sempre di vederti vivo? | Vivi. Ma disperato il figliuol tuo | Funesti ognor la tua vecchiezza, e tragga | Nel tuo sepolcro il trono mio. Rimani | Deserto nella mia predata casa | A veder spento il nostro sangue e il nome. | Ratto più ad avverar che ad imprecarla | La sciagura son io. — Guido, contempla | S'io so morir; se la mia destra or trema. — A me più orrenda morte, a te più lunga, | Ma certa ormai, darà questa ferita » — e così dicendo — pianta il pugnale nel petto di Ricciarda, per poi ritorcerlo contrò di sè. Guido, che attraversa il non nuovo « terribilissimo frangente » (diceva l'Alfieri) di veder uccidere l'amante sotto i propri occhi, senza poterla salvare, morrà certo anch'esso di ferro o di dolore, ma poi.

D'azione e di tensione la tragedia è piena; piena di situazioni patetiche e violente; piena d' espressioni calde e poderose; nondimeno, nel complesso, non è organismo robusto e vitale. Lasciamo andare che molti degli effetti sono ottenuti con mezzi alquanto abusati nel repertorio del tempo; che molto è concesso alla convenzione, che molto è sagrificato al rispetto della chimerica unità di luogo, per cui tutta la lunga e varia azione vien confinata in quel sotterraneo sepolcreto; lasciamo pur correre che certe cose sembrano tanto strane (come p. es., il dono del pugnale fatto da Guelfo a Guido) da sembrare — malgrado le ragioni con cui si giustificano — inammissibili e incomprensibili; ma non possiamo lasciar correre qualche altra cosa ben più grave, che spiace e raffredda anche chi molto non voglia riflettere. Fu detto che nella Ricciarda v'era come un'eco lontana, una vaga reminiscenza della *Giulietta e Romeo:* due fervidi amanti, anche qui disgiunti da feroci odi domestici. Genericamente ciò in fatto sta; e sta, come fatto anche più certo, che l'idea del Foscolo nel comporre la *Ricciarda* fu di darci una tragedia calda e vibrante d' amore. Egli almeno l'ha dichiarato. Ma invece (mi si perdoni la franchezza) in cotesta tragedia, nella quale una sola passione cam-

peggia selvaggia, ma viva e, magari, iperbolica, l'amore c'è solo di nome. Guido è il prototipo dell'abnegazione: ha un disinteresse straniero agli amori che non siano sentimenti convenzionali, da nobilissimi personaggi tragici, più che da uomini. Affronta il rischio peggio che mortale di penetrare e di restare nella reggia di Guelfo, non per la felicità d' essere vicino a Ricciarda, di vederla, di parlarle: non per la speranza di trarla seco, o per morire almeno vicino a lei, o con lei, si lascia disarmare: non si preoccupa d'altro, se non di questo, che Ricciarda viva: come, non importa: schiava dell'inumano padre, o sepolta per disperazione in un chiostro (« Doman, s'oggi non pèro » — gli dice Ricciarda — « Fuggirò all'ara. Il tempio e il vel di Cristo | Mi torrà agli occhi umani. O Guido, allora | Altro rival non avrai tu che Dio » — A. IV, sc. 2.ª), oppure moglie d'altri: « Altri t' abbia. Tu lieta, ah! non sarai | In braccio ad altri: ma vivrai tu almeno »! Guido non è pieno che di questo pensiero e di questo desiderio, poichè egli s'è spogliato d'ogni egoismo d'amante, e per sè nulla chiede mai, nemmeno il ristoro d'uno di quei casti baci che le più costumate eroine tragiche ne' momenti supremi non rifiutano mai a chi le adora. Altro che Romeo!... E Ricciarda, naturalmente, non ha gl'ingenui abbandoni e i verginali ardori di Giulietta: essa ama, ma nelle forme e nei limiti del più stretto decoro tragico: ama, ma vigila continuamente sopra sè stessa, e dirige con la volontà e con la ragione la lotta, di cui è campo il suo cuore, tra la sua passione innocente e il suo dovere di figlia: il quale ha da riportare la palma. Sicchè, al postutto, chi nel repertorio classico ha dovuto famigliarizzarsi con simili lotte, riceve da cotesta « principessa innamorata » — che al Foscolo pareva la « principessa più innamorata del medio evo ». — un'impressione che non è precisamente di vita schietta e di natura.

La parte più viva della tragedia, e la più nuova insieme, è la 2.ª sc. dell' A. II, dove Averardo, sotto mentite spoglie d'ambasciatore, viene ad offrir pace a Guelfo, a tentar di spietrarne il cuore, suscitandovi un palpito d' « amor per la infelice Italia », che « Inerme freme e sembra vile »: a proporgli un'opera ardita e santa di patriottismo: « Congiunte e alfine | Brandite sien da cittadine mani | Le spade nostre: e in cittadini petti | Trasfonderemo altro valore, altr' ira: | E co' pochi magnanimi trarremo | I molti e dubbii itali prenci a farsi | Non

masnadieri, o partigiani, o sgherri | Ma guerrieri d'Italia ». Non erano propositi e aspirazioni molto convenienti a un principe del secolo XII: questa poesia non era essenza di medio evo: ma che importa? era tanta parte dell'anima del Foscolo, ed era il palpito nuovo dei tempi, sinceramente tradotto in calde parole, che, quando la *Ricciarda*, dopo la caduta di Napoleone, fu qua e là riprodotta su vari teatri d'Italia, le censure dei governi restaurati naturalmente soppressero.

La tragedia e il patriottismo del Sec. XIX.

Non fosse che per cotesta vigorosa ed ampia affermazione dell'italianità rinascente, non più soltanto in idea, ma anche in propositi d'azione, la *Ricciarda*, che precede tant'altre tragedie dove l'amor di patria non generico, non greco o romano, o cartaginese, ma italiano, concreto e fattivo, trovò sfogo, merita un posto notevole nella storia del nostro teatro tragico, penetrato, nel ridestarsi del sentimento nazionale e nel periodo dell'azione, da un contenuto politico, che eccede e sopravvanza il contenuto politico del teatro alfieriano.

In ciò classici e romantici — anche quando nettamente si distinsero — non differirono punto, come potrebbesi vedere scorrendo a quest'uopo la varia e copiosissima letteratura tragica dell'ottocento, che da noi vuol essere considerata più di proposito sotto gli aspetti dell'arte, che non sotto quello della significazione politica.

Prevalenza del classicismo.

Quanto abbiamo detto fin qui avrà servito, io credo, a dimostrare come le tendenze innovatrici, pur manifestatesi a più riprese e in più modi diversi, furono, ne' primi anni del secolo, contenute e domate da una tradizione saldamente radicata e poderosamente rincalzata dall'Alfieri. Michele Leoni cominciava nel '14 a dar saggi delle sue traduzioni dello Shakespeare, che compì poco più tardi: eppure, componendo (assai poveramente) di suo, classicheggiava: nell'*Ifigenia* ed anche nel *Duca d'Enghien* (1815), nonostante la storicità e modernità del soggetto.

Alcuni della turba.

Il classicismo soverchia negli autori tragici nostri venuti innanzi al Manzoni, o innanzi che del suo esempio si estendesse l'efficacia. È quasi inutile ricordarli, poichè cotesti più o meno stretti seguaci della tradizione, oggi dimenticati, ben poco hanno di notevole. Tali un Giacinto Ravelli vercellese; il vicentino G. B. Roselli; il veneziano Francesco Balbi, che avendo incominciato a comporre verso la fine del settecento (e fu molto fecondo), aggiunse poi alle qualche precedenti

altra tragedia, come il *Tullo Ostilio* (1811); Domenico Morosini, alfiereggiante pur veneziano, lodato dai contemporanei pel *Giulio Sabino* (1816) e per la *Medea in Corinto*; Giovanni Albinoni-Krelianovich, italo-slavo; Troilo Malipiero, vissuto dal 1770 al 1829, che vagò, come Giovanni Pindemonte, tra la tragedia regolare e le *azioni tragiche*, di cui può citarsi ad esempio la sua *Clorinda*; il romano G. B. Marsuzi, di cui, oltre *La Regina Giovanna* (1821), rimangono altre tre tragedie (*Almeone*, *Caracalla*, *Alfredo il grande*); Angelo Brofferio, che, giovanissimo, alfiereggiava nell'*Eudosia*, a cui poco appresso fece seguire un *Idomeneo*; Giuseppe Lugnani di Capo d'Istria, che i soggetti ossianeschi (*Agandecca*), gli storici (*Steno e Contarena*, cioè la congiura di Marin Faliero) e i shakespeariani (*Macbet*), gettava nel medesimo stampo classico di cui servivasi per un *Senofonte*, un *Turno*, un *Teseo*, una *Canace*; L. Robiola; S. Marchisio; e finalmente, per tacer d'altri, che sarebbe troppo lungo ricordare, o che avrò forse occasione di ricordare in seguito, il cortonese Francesco Benedetti, intorno al quale stimo opportuno trattenermi un poco, poichè con la sua varia abbondante produzione, che abbraccia tutto il primo ventennio del secolo, egli rappresenta assai bene la turba dei mediocri tragediatori e lo *stato* della tragedia nel suo tempo.

Non vale più di molt'altri, ma conserva ancora — nella storia letteraria — una certa fama; ed anche per questo è opportuno discorrerne un poco. Francesco Benedetti. Sue idee letterarie.

Egli che troncò volontario gli ancora giovani suoi anni nel '21, per sottrarsi alle strette del bisogno e ai rigori delle persecuzioni politiche, di cui, essendo carbonaro, si vide minacciato, non ebbe soverchia tenerezza per l'Alfieri. Ne fanno fede il suo *Discorso intorno al teatro italiano* (1816) e le relative due lettere al Napione. Ma del teatro dell'Alfieri non appagavasi interamente, non certo perchè paresse troppo classico a lui che giudicava l'*Otello* un « informe abbozzo », e la *Zaira*, derivatane dal Voltaire, « la più commovente delle tragedie ». Tutte le sue opinioni in materia di teatro lo rivelano un uomo educato alla più pura ortodossia letteraria del secolo XVIII, ammiratore zelante dei Francesi, e del Voltaire particolarmente.

Il Voltaire aveva incominciata la sua carriera di poeta tragico con un *Edipo*; e il nostro Benedetti la iniziò, circa un secolo dopo (1803), col *Telegono*, in cui si trasporta da Tebe Il «Telegono».

ad Itaca il mito del figlio di Laio. Infatti il giovane Telegono andando pellegrino lungi dalla patria per sottrarsi al pericolo, predettogli dall'oracolo, d'uccidere involontariamente il padre Timeo, capita ad Itaca: ed ivi, in ricompensa d'alti servizi da lui resi a quel popolo, diviene re e marito della casta Penelope, vedova d'Ulisse: la quale, a conti fatti, dovrebbe essere anzianetta, eppur conserva, amando e facendosi amare, le inclinazioni e i doni della gioventù. Un mese dopo le nozze, Itaca è funestata, non dalla peste, ma dalla guerra civile: l'ombra di Ulisse sorge minacciosa dal sepolcro; un *Jerofante* assicura che l'ombra non sarà placata e il flagello della guerra civile non avrà termine finchè non sia punito con la morte l'uccisore d'Ulisse. Brevemente: dal vecchio Euforbo Telegono viene a sapere che certo sconosciuto guerriero, ch'egli aveva ucciso nel bosco di Nerino, prima di giungere ad Itaca, era Ulisse appunto; e poi da Argeo, « già suo aio », apprende che Ulisse, e non Timeo, era stato il vero suo padre. L'oracolo s'era dunque compiuto; anzi la sciagura del misero Telegono sorpassava la sinistra predizione, poichè aveva inconsapevolmente commesso, oltre il parricidio, anche un incesto, sposando la « matrigna ». Già: Penelope non era proprio sua madre, ed egli era frutto invece degli amori d'Ulisse con Circe; ma è forse lecito congiungersi carnalmente con le matrigne? Telegono fa il suo dovere, e s'ammazza. *Requiescat in pace.*

Il Benedetti chiedeva venia per cotesta sua prima tragedia, facendo sapere ai critici ch'egli l'aveva composta a diciotto anni; ma molto più alto non si levò neppur in seguito. Nel

Il « Mitridate ».

Mitridate (1809) ormeggiò il Racine, di cui gli andava al cuore la delicatezza e la dolcezza, che dolevasi di non trovare nell'Alfieri. Poi (1811) fece la *Deianira*, curiosa pel tentato ritorno alle polimetrie rimate, e notevole pure per non troppo oscure allusioni al ripudio di Giuseppina (Deianira) compiuto da Napoleone (Alcide).

La « Deianira ».

Fin qui, assolutamente nulla di alfieriano, tranne qualche frase e qualche verso frantumato in brevi rapidi motti: piuttosto invece qualche cosa del Monti, e parecchio del Metastasio. Se ne avesse avuto voglia, avrebbe potuto alfiereggiare

Il « Druso ».

nel *Druso* (1815), servendosi, per ritrarre Tiberio, dei colori di cui erasi servito l'Astigiano nel dipingere « il Tiberio delle Spagne », Filippo: ma il Benedetti ne fece un dei soliti tiranni sospettosi, capace d'ammantare la propria crudeltà di molta vol-

gare ipocrisia, e, nella sua ombrosa scaltrezza, capace di lasciarsi abbindolare, come Seiano l'abbindola. Il *Druso* tuttavia piacque; segno evidente che di tragedie di maniera, senz'alcuna impronta spiccata ed originale di struttura o di stile, il pubblico non era ancora sazio.

Ma nel 1815 il Benedetti si decise a scendere, dalla mitologia e dalla storia antica, alla storia moderna, infrangendo per la prima volta (però lievemente) l'unità di luogo; poichè l'azione della *Congiura di Milano* si svolge parte nel « palazzo ducale » e parte nella « casa di Olgiato ». Naturalmente, la storia fu rimpastata dal Benedetti molto a suo modo. Infatti la causa della congiura è posta nella voglia di Galeazzo di procurarsi in Clarice, sorella dell'Olgiato, una moglie più bella, fresca e feconda di Bona di Savoia. Galeazzo chiama a sè Bona (A. I, sc. 3.ª) e le tiene il discorso che poteva supporsi avesse tenuto Napoleone a Giuseppina, annunziandole il divorzio irrevocabilmente deciso (quel fatto di Napoleone aveva molto colpito la mente del giovane cortonese!); e ne segue un lungo dialogo, di cui ecco alcune delle più vibrate battute: *G*: « Invano tenti | Mutarmi: più tenace anzi mi rendi | *B*: Dunque? *G*: Intendesti. *B*: Ed ogni speme è vana? | *G*: Vana. *B*: E lasciarti?... *G*: E tosto. *B*: Almen potessi | Saper chi ti sedusse! *G*: Io da me stesso mi seduco! »... — Bona non si rassegna, come la buona Giuseppina, e nemmen gli altri si rassegnano: Clarice, il suo innamorato Visconti, suo fratello, a cui si aggiunge nell'ira contro Galeazzo il Lampugnani spogliato de' beni di Miramondo. Ma le due donne respingono con orrore i risoluti propositi dei tre uomini, ai quali « un solo mezzo » pare acconcio per ricondurre alla ragione il duca: « E quale? » — « Il ferro »: s'intende. Intanto l'Olgiato col favore di Bona, riesce a condurre Clarice fuor della reggia e a nasconderla in certi « luoghi sotterranei » della propria casa, dove però Galeazzo manda subito a scovarla (A. IV, sc. 2.ª); ed essa acconsente a tornare in mano del tiranno, poichè costui, s'ella non tornasse, farebbe scempio del povero Visconti. Ma non appena Galeazzo vede tornare Clarice, « tosto *dà* comando » che sia messo in libertà il Visconti, il quale così può venire a spiegarsi e ad intendersi con l'Olgiato, il Lampognani ed altri anonimi congiurati, che ne' medesimi « luoghi sotterranei », resi più paurosi dalla bufera che fuori infuria « (Che notte!... par che si rinnovi | Del caos informe la discordia antica. | Buio d'inferno

La « Congiura di Milano ».

l'emisfero accerchia. | E pioggia, e vento, e turbini, e saette | Un fragor cupo, un ulular di belve. | Ombre vaganti, spaventosi mostri ... ») giurano dinnanzi a un marmoreo simulacro di Bruto morte al tiranno. La catastrofe segue il mattino appresso. Galeazzo, senza attendere che Roma lo sciolga dal primo suo matrimonio, conduce, o meglio, trascina Clarice all'altare con solenne pompa nuziale, lasciando la povera Bona a rodersi di rabbia, a disegnar progetti d'occulta fuga a Torino, alla « nativa reggia », per chiedere vendetta al bellicoso « padre *suo* »; e « Tanto l'istigherò » — essa dice — « per tanti lati | L'assalirò, che con armate squadre | A punir qui verrà l'onta superba ». Mentre essa sta in tali pensieri (A. V, sc. 1.ª), ode un gran tumulto intorno al palazzo. Che è, che non è? Avevano ammazzato il duca nel tempio, dov'erasi recato a dar l'anello a Clarice! « Oh ciel! » — esclama Bona — « benchè infedele, | Pur ne sento pietà »; e questa pietà l'onora; come l'onora anche il comando ch'essa dà al capitano Gernando, nella medesima scena (2.ª): « Ah! non più sangue. | Risparmisi d'Olgiato e di Visconti | La vita; io te l'impongo ». Ma subito dopo eccola accanirsi contro « il traditor Visconti » e, contro tutti « gli autor del tradimento orrendo »; poichè — essa dice — se poteva « odiare » Galeazzo vivo, doveva « vendicarlo » morto! E « i traditori » muoiono infatti tutti, ma non sul patibolo, bensì di ferite che han già ricevute, o che si dànno da sè stessi, per sottrarsi ai rigori di Bona! Ogni critica è superflua: basta esporre.

Della *Gismonda*, ch'è del medesimo anno (1815), diremo solo ch'essa quasi ci riconcilia con tutte l'altre deboli tragedie nostre già rampollate — dal Pistoia in poi — dalla celebre novella 1.ª della giornata IV del Decamerone; e che inoltre certo vale anche assai meno di quella tentata sul medesimo soggetto dieci anni dopo da Edoardo Fabbri. Il Fabbri fu certamente un classico, ma un classico del secolo XIX: mentre il Benedetti somiglia piuttosto a molti de' tragici nostri venuti prima dell'Alfieri.

Edoardo Fabbri.

A giudicare del Fabbri — del quale, giacchè mi è occorso di nominarlo incidentalmente, è meglio che mi decida a fare ora quel cenno, sia pur breve, che gli spetta — converrà attendere che siano pubblicate quelle tre dell'ultime sue tragedie (*Stefania*, *La morte d'Arrigo IV*, *La novizza di Santa Chiara*) che sono tuttora inedite, e che, secondo alcuni che le videro nella biblioteca di Cesena, meriterebbero d'essere messe a luce.

Sue prime tragedie e tragedie postume.

Però quelle che sono a stampa (dell'*Olgiato*, composto nel 1798 con spiriti repubblicani, non resta che un frammento; e *La notte di San Bartolomeo*, composta l'anno medesimo, con la medesima intonazione, fu interamente distrutta dall'autore) bastano a dimostrare esattamente, se non tutto il valore poetico del Fabbri, la posizione di lui nella storia della nostra tragedia.

Aveva dunque esordito con due componimenti di soggetto storico moderno, ma contemporaneamente aveva pure attinto alle più consuete fonti, ormai esaurite dai classicisti, traendone, nel'98, o nel'99, pel pubblico giacobineggiante di Milano, il *Trasibulo*, che rifece in seguito due volte (1802 e 1839) sott'altro titolo: *I trenta tiranni*. Quindi di nuovo si lasciò attrarre da un soggetto non classico (la *Francesca da Rimini*, finita nel 1801 e pubblicata solo nel 1820); ma poi, eccolo volgersi ai soggetti più triti: *Sofonisba* (1806-1814), *Marianne* (1810), *Ifigenia in Aulide* (1814), *Ifigenia in Tauride* (1816), *Fausta Imperatrice* (1827-1829), e trattarli com'uno il quale aveva in pregio l'arte dell'Alfieri, (ch'egli dichiarava però di non aver voluto imitare) e quella dei « tre grandissimi francesi » da lui ricordati con ammirazione devota nella prefazione alla *Ghismonda* (1815-1825). Fra l'antico e il moderno.

Nel disegno e nella condotta delle azioni, nel colorito delle passioni e nella scelta delle espressioni, il Fabbri, nelle tragedie che ho ricordate, si appalesa un epigono dei maestri che in Italia avevano tenuto il campo quasi senza contrasto fino al Manzoni; e fu solo con *I Cesenati nel 1377* (1835-1843) ch'egli tentò una tragedia, pel numero di personaggi, per la varietà degli episodi svincolati dalle unità di tempo e di luogo, per certo studio di penetrazione e di riproduzione storica, diversa, discretamente diversa, dalle precedenti. Già basta avvertire il concetto da cui mosse l'autore e che trovasi esposto nella dedica: il concetto che « la sorte e la vita di tutta una gente, ancorchè piccola, deve prendere il cuore ed occupare l'attenzione meglio di quella di un individuo », per accorgersi subito ch'egli erasi lasciato sedurre dalle idee che sulla essenza del *dramma storico* aveva bandite, p. es., il Mazzini, gran corifeo del romanticismo; e che nel guidarlo a disegnare un piano drammatico tanto largo da permettere al « popolo » d'entrarvi come « attor principale », la conoscenza e l'ammirazione dello Shakespeare devono aver influito non poco. I Cesenati.

Intendiamoci: *I Cesenati nel 1377* non sono un vero e

proprio dramma romantico o shakespeariano; bensì sono una tragedia in cui la ortodossia letteraria italiana cerca ancora una volta un equo compromesso con la *riforma*. Vero è che fra il '35 e il '43 simile tentativo non era molto audace; ma il Benedetti — e torniamo ormai a lui — non si spinse, e, se fosse vissuto, non si sarebbe forse mai spinto tanto in là.

Ancora il Benedetti

Il « Tamerlano » e la « Pelopea ».

Dopo la *Gismonda* fece sul medesimo stampo anticato il *Tamerlano* (1816), e poi (1817), tornando ai miti argivi, la *Pelopea*, che mi costò uno sforzo eroico di volontà, quando per dovere di coscienza, mi accinsi a leggerla; perchè quando lessi sul principio la risposta che la « fida Ismene », « confidente » di Pelopea « figlia di Tieste » e prigioniera d'Atreo, dà a questa esclamazione della sua « principessa »: « Se tutti tu sapessi i mali miei! . . » (e la risposta è del seguente tenore: « Deh! non tacerli: d'ogni tuo dolore | Mi poni a parte; si faran men gravi, | Raccontandole a me, le tue sventure »), mi sentii gran voglia di chiudere il libro. Nè avrei fatto male: perchè, in verità, è troppo difficile reggere al tedio di seguire attraverso a racconti, colpi di scena e agnizioni poco stupefacenti, il romanzesco (si badi che non dico romantico) aggrovigliamento di casi che conducono Pelopea a riconoscere (crudele vendetta d'Atreo!) in Tieste il proprio « padre e sposo » ed in Egisto il proprio « figlio e fratello »!

Il « Timocare ».

Luttuosissima dunque questa complicata *Pelopea*; e di fin lieto invece il molto più semplice, ma non men tedioso, *Timocare*, pur del '17, che è « una specie di *tragedia di libertà*, commemorante l'uccisione del « tiranno di Sicione », Nicocle, per mano del protagonista, da cui la tragedia s'intitola, e per merito d'Arsinoe moglie di costui. Timocare certo avrebbe fatto una trista fine, se la buona e valorosa donna non fosse riuscita ingannando le guardie a farlo fuggire di prigione travestito, restandovi essa (A. IV, sc. 2ª). Egli così approfitta della ricuperata libertà per dare addosso al tiranno, che si tiene sicuro, credendo chiuso al buio e sotto buona guardia il suo mortale nemico; e poi corre a liberare la cara consorte, a cui rivolge questo pistolottino finale: « Onor del sesso, e delle mogli esempio, | Vieni a mostrarti: il mio maggior contento | Fia divider con te gl'incliti onori. | Sposa . . . esultiam: spento è il tiranno, | E libera la patria, e noi felici ». *Amen!*

L'Alfieri pareva al Benedetti troppo semplice, aspro e rubesto: e perciò quando — come nel *Timocare* — gli si accostava

un poco, componendo tragedie che volevan essere *di libertà*, studiavasi d'evitare ogni secchezza e durezza, complicando di episodi le trame, rammorbidendo le forme e gli spiriti dell'« Allobrogo feroce », magari con qualche goccia di latte spremuto dalle vizze poppe dell'Arcadia.

Il Benedetti e lo Shakespeare.

Nel *Discorso intorno al teatro italiano*, dopo aver enumerati « i difetti » veri o supposti dell'Alfieri, e dopo aver ripresi coloro che studiavansi di contraffarlo prendendolo com'esemplare di perfezione, ammoniva severamente anche « quelli sconsigliati » che inclinavano all'adorazione e all'imitazione dello stravagantissimo e sregolatissimo Shakespeare. Nondimeno, di cotesto « barbaro » parlavasi ormai molto dovunque; il suo nome cominciava quasi a divenir popolare; e poichè già altri avevano tentato (p. es. Luigi Scevola, con la *Giulietta e Romeo*), o stavano per tentare (p. es., Cesare Della Valle, duca di Ventignano, con una nuova *Giulietta e Romeo*), ciò che su per giù molt'anni innanzi era stato fatto dal Ducis in Francia, cioè la regolarizzazione e la semplificazione dei drammi shakespeariani, o il rimaneggiamento di quegli stessi soggetti secondo le consuetudini de' nostri teatri e le regole della poetica classica corrente, anche il Benedetti accennò a mettersi per la medesima strada.

Rifacimenti di drammi shakespeariani.

Del resto quel buon duca napoletano — ch'io sono costretto a ricordare di sfuggita, per incidenza — poeta debole, ma dotato di una discreta abilità teatrale; quel buon duca, alieno da ogni pensiero rivoluzionario, così in politica, come in letteratura, che però parve ascoltare i consigli datigli nel giornale Arcadico (1819) dal Perticari, di togliersi dagli abusati soggetti mitologici trattati nell'*Ippolito*, nell'*Ifigenia in Aulide* e *in Tauride* e nella *Medea*, che furono le prime sue tragedie (e la *Medea* andò celebre per molti anni, trionfando su quasi tutti i teatri italiani), per volgersi a soggetti o più nuovi o più nostri (infatti egli compose in seguito un'*Anna Erizzo*, sul noto episodio dell'assedio di Negroponte, già tragediato più d'una volta nel secolo XVIII, il *Cristoforo Colombo*, il *Buondelmonte*, i *Montanini e Salimbeni*, ecc.), mostrò nella sua *Giulietta e Romeo* (1826), ch'ebbe la ventura d'ispirare al Bellini la musica dei *Capuleti e Montecchi*, maggiore rispetto allo Shakespeare, che non ne mostrasse il Benedetti nel suo *Riccardo III* (1819). Non che manchino nella infelice tragedia italiana reminiscenze del gran dramma inglese; anzi sonvene ad esuberanza; ma adul-

Il duca di Ventignano.

Il Riccardo III del Benedetti.

terate e sformate tanto che le parole e le imagini stesse, dove sono materialmente riprodotte, non conservano più nulla del primitivo loro sapore e valore.

La derivazione della tragedia dal dramma è evidente: eppure non si potrebbero immaginare due cose, due opere, come coteste, così profondamente diverse. Il numero de' personaggi, nella tragedia, scemato di quattro quinti: l'azione ridotta alla caduta di Riccardo: Riccardo che ripudia (A. II, sc. 4.[a]) Anna, alla vigilia della decisiva battaglia contro Enrico di Richmond (il Benedetti è il tragico dei ripudi!) per unirsi in matrimonio con la giovane Elisabetta figlia di Odoardo IV: costei amante riamata di Enrico (che non compare): Riccardo che, tra una minaccia atroce e una crudeltà più atroce, fa il cascamorto alla ragazza e le si dichiara « tutto acceso ..... di sì bel desio » (A. III, sc. 2.[a]); e crede ch'essa si rassegni a sposarlo; e si meraviglia poi che « quel volto angelico, soave » prenda « di tigre le sembianze » (A. IV, sc. 5.[a]) quando non può tenere a bada con ambigue promesse d'assentimento alle nozze l'esoso amante: ed ordina a Norfolck d'ucciderla, perchè, se la fortuna dell'armi arridesse ad Enrico, Isabella non cadesse nelle mani del vincitore. Ora il Norfolck, nel momento in cui sta per eseguire il crudo comando ricevuto dal suo signore, si lascia ingannare da un falso annunzio che le sorti della battaglia si fossero volte in favore di Riccardo (A. V, sc. 5.[a]), il quale finalmente, dopo molto correr di voci contrarie, dopo molte alternative di timori e di speranze in coloro che stanno ad attendere dall'esito della battaglia il proprio destino, torna sulla scena a morirvi sconfitto e disperato, in un parossismo di furore impotente.

Se non fosse peccato, qui dove lo spazio è ormai tanto corto, indugiarsi ad esaminare cotesta vera sconciatura tragica del dramma shakespeariano, potrei mettere agevolmente in luce quanto di vuoto, di convenzionale, di contraddittorio e di falso il Benedetti abbia sostituito alla terribile concretezza individuale organica del protagonista che giganteggia nel dramma inglese. Basti dire che Riccardo la prima volta che ci si presenta (A. II, sc. 2.[a]), fugge già « le larve » persecutrici, è in preda alle angosciose allucinazioni dei rimorsi, e poi passa di farnetico in farnetico, di delirio in delirio, non più padrone di sè, epilettico, incapace perfin di reggersi, di discernere « gli oggetti » che « intorno gli girano confusi », tremante « come

debol canna. » Insomma, sminuito in tutto nell'energia e anche nella perversità: ridotto uno scervellato tiranno, di maniera che della belva ha bensì la ferocia, ma più l'insensatezza.

L'anno stesso il Benedetti tornò cogli *Eleusini* (che in qualche tratto richiamano *I Baccanali* del Pindemonte) ai soggetti strettamente classici: l'anno appresso (1820) rifece, nel *Telefo*, l'*Auge* del Trenta; ma in quest'anno e nel seguente lavorò intorno al *Cola di Rienzo*, che, in certa guisa, si scosta da tutte le sue precedenti tragedie. Gli Eleusini e il Telefo

C'entra infatti un numero insolitamente grande di personaggi — quattordici — che hanno i loro nomi; e moltissmi altri anonimi, ma pure parlanti, divisi in diversi gruppi o schiere: *Popolo*, *Baroni*, *Prelati*, *Congiurati*; mentre solo i *Soldati* sono semplici comparse. La tragedia incomincia con una scena in cui non ha parte che il *Popolo*, e se n'odono *tre voci*; ma questo *Popolo*, che compare spessissimo, ce ne fa udire in qualche scena (p. es. l'11.ª del II A.) anche *undici*. Inoltre la scena muta, non solo d'atto ad atto, ma nel corso degli atti. Siamo bensì sempre a Roma, or nelle case di Cola, ora nel Foro, or nelle case de' Colonna, or sul Campidoglio, or nelle *grotte*, ove convengono i congiurati, ecc.; però l'unità di luogo è rotta: e rotta è l'unità di tempo, poichè la *durata ideale* dell'azione si stende a più e più giorni. Il Cola

Dunque il Benedetti erasi finalmente convertito e deciso a seguire le vie dei novatori; ma — ahime! — egli restava il solito più che mediocre imbanditore di cavoli riscaldati. La parte storico-politica delle tragedia è una sciuperataggine rettorica da cima a fondo. Figuriamoci! i congiurati arrivano alla spicciolata, sull'Aventino, presso una grotta (A. II, sc. 8.ª, 9.ª e 10.ª): è notte (una « tetra notte », malgrado « la luna rossa come sangue | Ch'or si mostra, or s'asconde tra le nubi »): finalmente (sc. 11.ª) giunge Cola da tutti atteso e da tutti accolto col grido di « Evviva ». Cola non ricambia il saluto, ma domanda: « A nostra guardia | Veglian le scolte? » — « Vegliano », gli si afferma. Egli domanda ancora: « Disposto | È tutto nella grotta? » — Si, tutto: « E faci, ed armi » — Dunque « Entriamo »: sennonchè, appena entrato, Cola vuol ancora sapere: « V'è per ciascuno un'armatura? ». Risponde il Magliaro: « A un sol tuo cenno, in ordinanza tutti | Uscir possiamo di tutte arme armati » — « Ebben, ciascuno al loco suo s'assida » — dice Cola ai valorosi amici — e, siccome « La cagion che ci aduna

a tutti nota | Esser non può, ve la rivelo or dunque ». La « cagione » dovrebbe esser quella di « porre in lance i modi della congiura »: ma Cola preferisce invece, predicando a dei convertiti, di sprecar tutte le risorse della sua ampollosa eloquenza tribunizia a descrivere le miserie di Roma oppressa dai baroni e dai sacerdoti, a dipingere la proterva superbia dei primi e la corruzione dei secondi; cose che i « congiurati » sapevano bene da un pezzo! La inconcludente adunanza però minaccia di finire in rissa tra coloro che s'accontenterebbero di veder « decollate | Quante vi sono imagini di papi », e coloro che vorebbero « converse in macerie » anche le chiese: « disegno iniquo! ». Ma Cola interviene: « Pace fra voi, l'impongo! »; abbracciatevi; è inutile che riluttiate: « Io così voglio; e basti! ». Cospetto! non si scherza con lui, ch' è avvezzo a comandare: specialmente in casa. Infatti la spina dorsale della tragedia è un romanzetto amoroso, in cui Cola fa la parte di tiranno domestico. Egli è convinto che « Obbediente figlia ognor rispetta | Il paterno volere » (A. II, sc. 1.ª); e quando sa che sua figlia — Giulia — ricusa di sposare il Guallato, perchè amoreggia di nascosto (complice la madre) con Giovanni Colonna, egli l'apostrofa così: « Perfida, dimmi | Chi t'insegnò senza il paterno assenso | A sceglierti uno sposo? ». Non vale che Giovanni Colonna sia un ottimo giovanotto, assai ben disposto verso il popolo, assai sciolto da ogni boria e da ogni pregiudizio aristocratico, e che incorra perciò nell'ira del proprio padre, a cui decanta i pregi della fanciulla plebea da lui amata (« Padre mio, se conoscessi | Quale e quanta beltade, a peregrine | Doti congiunta, in lei s'aduna e quanto | Abbia l'alma maggior de' suoi natali . . . » — A. III, sc. 5ª); non vale che Giulia smani d'angoscia quando se lo vede portare ferito a morte in casa; chè Cola irremovibile le comanda, lì sotto gli occhi del moribondo, di dare senz'altro « A Guallato la destra » ! (A. V, sc. 13ª). « E tu, padre crudele » — essa risponde — « Pur vuoi che a forza a lui questa mia destra? . . . | A lui! . . L'avrà, ma del mio sangue tinta »: e, « afferrando il pugnale del più vicino, se lo caccia nel petto », come dice l'apposita didascalia. Effettacci triviali, banalità, superficialità, intima inconsistenza e nullaggine dei personaggi, alcuni dei quali (come Matilde, la moglie di Cola) sono *preterintenzionalmente* privati anche di quel certo che di sostenuto e decoroso, che aiuta a reggersi tanti personaggi della vecchia tragedia. Nulla di vi-

tale: ecco l'ultima fatica del povero Benedetti la quale però ci attesta la crescente invadenza del romanticismo e il suo crescente potere d'attrazione anche sugli spiriti meno preparati e disposti ad accoglierne gl'inviti.

[illegible] Le [illegible] e i soggetti mitologici

Il Benedetti, mettevasi a lavorare intorno al *Cola* — come abbiamo detto — nel '20: e in quell'anno Carlo Tedaldi Fores pubblicava la sua *Canace*, incominciata nel '13, quando i mitologici incesti erano soggetti ancora in voga (ricordo l'altra *Canace* composta poco dianzi da un futuro campione del romanticismo, il bresciano Giuseppe Nicolini, e una *Biblì* tentata dal torinese Stanislao Marchisio, il quale lasciò poi le orme dell'Alfieri, per mettersi su quelle del Goldoni), e finita quando l'autore sentivasi disposto — come dichiara nella prefazione ai suoi *Romanzi poetici*, che sono appunto anch'essi del '20 — ad accoglier tutto nell'arte, *tranne la mitologia*, e quando egli era ormai imbevuto molto addentro di Shakespeare, di Schiller e Byron.

[illegible] di tragedie mitologiche.

Accessione del Tedaldi Fores al romanticismo.

La *Canace* — povera ed ibrida cosa — rimase però in fondo una tragedia classica, foggiata prevalentemente sul tipo alfieriano: quelle invece che pochi anni appresso il Tedaldi diè fuori — il *Buondelmonte* (1824), la *Beatrice di Tenda* (1825) e *I Fieschi e i Doria* (1829) — ce lo mostrano (e già quasi bastano i titoli) passato in modo deciso, armi e bagaglio, sotto la bandiera vittoriosa del romanticismo.

Non sono, davvero, meraviglie, neppur queste: ma sono, per materia o per fattura opere più omogenee e più sicure, o meglio, più conformi a quell'ideale tragico che il Manzoni aveva cercato di raggiungere con il *Carmagnola* e con l'*Adelchi*. Le principali idee del Tedaldi intorno alla tragedia, da lui manifestate nelle prefazioni a coteste tre ultime sue opere, sono perfettamente quelle del Manzoni, e nel Manzoni egli cercò non solo le norme dell'arte, ma anche le ispirazioni poetiche, che si tradussero in più o meno dirette imitazioni. Sulle tragedie del Tedaldi, e specialmente sulla *Beatrice di Tenda*, ch'è pure la migliore, molto si discusse e si scrisse quando comparvero: ed era naturale che ciò avvenisse, perchè il Tedaldi fu uno de' primi e, tra i primi, un de' men trascurabili seguitatori risoluti della nuova scuola: ma in una storia generale della tragedia oggi poco importa parlare distesamente di lui, che fu in sostanza un semplice gregario.

Parliamo piuttosto del suo duce e maestro.

Il Manzoni.

Non è qui il caso d'indagare da quali fonti scaturissero, per quali vie formassero nella mente del Manzoni, o come, in parte, vi si generassero spontaneamente, quelle idee ch'egli professò intorno all' arte tragica ed attuò nelle due tragedie che condusse a compimento. Basti ricordare che la cosidetta riforma manzoniana, subordinata al principio generale del fine educativo dell'arte da lui posto a base d'ogni teorica letteraria, si compendia principalmente in tre capi: ripudio delle ingombranti unità di tempo e di luogo e dell'altre regole, più o men fisse, che avevano costituito il corpo della poetica tragica classica; più piana intonazione dello stile, così che il discorso tragico, abbandonando le affettate pretensioni di nobiltà, cessasse di costituire una sorte di convenuto linguaggio *sui generis*, con inflessioni, ed espressioni e formule proprie, per accostarsi alla natura: abbandono degli abusati soggetti mitologici e de' soggetti storici classici, da sostituirsi coi soggetti storici nazionali, medioevali o moderni, trattando però la storia in modo da rispettarne i diritti e da riprodurne fedelmente la sostanza e il carattere.

Più tardi — e ne fan fede i notissimi suoi ultimi pensieri *intorno ai componimenti misti di storia ed invenzione* — il Manzoni si convinse che la poesia non poteva servire d'equivalente alla storia, e che questa non poteva — direm così — travasarsi compiutamente in quella; si convinse cioè che ogni pretensione di perfetta esattezza e compiutezza storica nell'opere poetiche era assurda; ma quando s'accinse a scrivere per il teatro era tutto pieno di quello scrupolo della *storicità*, che sfiorò la coscienza di quasi tutti i romantici, ma che nella sua si ficcò molto addentro.

Il «Carmagnola» e il suo contenuto storico

Certo, nel *Conte di Carmagnola* storia ve n'ha di molta, e l'azione, che si stende dal 1426 al 1432, raccoglie — rappresentati o ricordati — tutti i fatti salienti della vita di Francesco Bussone, dal momento in cui egli si mette agli stipendi di Venezia, al momento in cui è giustiziato. V'è inoltre Venezia con gl'intenti e i modi della sua politica: e sonvi gli usi di guerra e i costumi delle milizie mercenarie e de' condottieri del secolo XV. Alla pittura di quell'*ambiente soldatesco* è anzi consacrato tutto un atto intero, il II. V'è infine una vera e propria *tesi storica*, cioè la riabilitazione del Conte, e la dimostrazione della iniquità della sentenza che lo colpiva: poichè al Manzoni parve evidente ciò che ormai è provato

non vero, che il Carmagnola cadesse vittima innocentissima delle bieche invidie e de' vani sospetti d'una subdola e feroce oligarchia, contro i quali era dovere difendere la sua memoria.

Poichè il concetto del Manzoni fu questo: che il poeta fosse tenuto ad accertare la storia e a raddrizzarla, occorrendo, per non accreditarne e diffonderne gli errori, e che della storia fosse tenuto a rappresentare soltanto il vero sicuro, dopo averlo scrupolosamente ricercato. Non lo raggiunse, questa volta: ma se anche con la sua *tesi* vi si fosse accostato più di Paolo Renier, che in suo *Conte di Carmagnola* (Venezia, Alvisopoli, 1836) volle giustificare la Repubblica veneta pel non immeritato trattamento fatto al suo capitano; o più di Pasquale Negri, che in un altro *Conte di Carmagnola* (Venezia, Merlo, 1849) preferì lasciare insoluta la questione della innocenza del protagonista (ricordo i lavori del Renier e del Negri, artisticamente insignificanti, a puro titolo di curiosità), non per questo la *storicità* della rappresentazione del suo personaggio sarebbe riuscita perfetta.

Altre tragedie sul medesimo soggetto.

Gli è che al di sopra — molto al di sopra — dell'interesse del vero storico, da lui cercato, il Manzoni sentiva l'interesse del vero religioso e morale da lui sentito e professato; e che a quel « difetto », da lui apposto agli « scrittori drammatici », di « parlare in persona propria » per bocca dei loro personaggi, prestando impropriamente a questi i « propri sentimenti » (« difetto » che credette di poter eliminare coi cori, ordinati come intermezzi lirici, e riservati alle effusioni soggettive del poeta), egli non era in grado di sottrarsi più degli altri, a cui l'aveva rimproverato. Il Manzoni perseguì col desiderio un'arte drammatica schiettamente oggettiva; e non s'accorse, con il penetrante suo acume, che se essa è una chimera irraggiungibile per tutti (poichè l'elemento vitale dell'arte è — nell'*orme dello spirito creatore* — appunto la *soggettività*), essa repugnava non solo al suo concetto della finalità dell'arte, ma alla pienezza ed alla espansiva vivacità del contenuto ideale del suo spirito. Quel suo mondo etico cristiano, dall'alto del quale egli guardava la vita, era il necessario suo punto di veduta, e doveva perciò diventare necessariamente il punto di veduta delle creature della sua fantasia: almen di quelle a lui più care e simpatiche. Da quel mondo egli non avrebbe potuto mai straniarsi, dimenticarlo, lasciarlo in disparte, così che ad esso rimanessero del tutto stranieri e indifferenti anche i suoi

Il « Carmagnola » e il suo contenuto ideale.

personaggi storici. In una parola, egli poteva benissimo fare storiche tutte le vicende, le particolarità, le accidentalità delle azioni; storico tutto ciò che in esse v'è d'esterno; ma le idee e i sentimenti delle persone messe in azione dovevano fatalmente piegarsi a ricevere il suggello dello spirito che le aveva concepite: e la loro storicità in tal guisa perdeva ogni sostanziale valore.

Il protagonista. Vedete il Carmagnola, quest'animoso condottiere del secolo XV, rotto agli sbaragli dei campi e delle Corti, ambizioso e audace, risentito e superbo. Ebbene, esso è forse un po' troppo fuor della storia fin da principio (A. I, sc. 5.ª), dove si profila, nel colloquio con Marco, così alieno da ogni infingimento, così indifferente ad ogni pensiero che non sia magnanimo. Parrebbe ch'egli avesse preso a guida della sua vita i precetti di Carlo Imbonati: *Non far tregua coi vili; il santo vero mai non tradir*, ecc. La forma etica, la forma interiore dell'uomo è quella: è, cioè, manzoniana, semplicemente. Ma bisogna guardarlo bene addentro, qui, per vedere che egli non viene a noi dalle lontananze del secolo XV: mentre in molti atti e parole egli ci sembra uomo del suo tempo, del suo mestiere, della sua condizione e della sua fortuna, con tutti que' particolari accidenti che costituiscono la storia del Carmagnola. Nondimeno giunge un momento in cui cotesta larva storica si dissolve interamente e lascia che il personaggio si trasfiguri a' nostri occhi assumendo le ideali sembianze di cui lo spirito del poeta tendeva, conscio od inconscio, a rivestirlo. Codesta trasfigurazione nella 5.ª sc. del V atto è completa. Ivi il Conte vuole che moglie e figlia non pongano a troppo duro cimento il rassegnato coraggio con cui egli, iniquamente condannato, attende la morte: vuole che anch'esse s'armino di quel coraggio che Dio dà « ai buoni » quando su di essi « fa cader la sventura ». Vuole che venendo a quest'ultimo abbraccio, pensino ch' « è un don del cielo anch'esso », e ne ringrazino con umil cuore la Provvidenza, venerandone i decreti, e benedicendoli pur nel dolore, pur nella morte. Nessuna acerba parola insulti agli uccisori ed esprima rancore: non s'oda « il tristo grido della vendetta »: non quaggiù, non da' mezzi umani s'attenda il risarcimento o il conforto: « Il torto è grande: | Ma perdona, e vedrai che in mezzo ai mali | Un'alta gioia anco riman »; la gioia riservata a chi spera in Dio e, intanto, perdonando, ne osserva il precetto!

Questa calma raggiunta in uno sforzo di rinunzia, questa serenità ispirata da un sentimento religioso, che spegne ogni terreno desiderio e *sperde ogni ria parola*, non son veramente fatte pel torbido animo d'un soldato di ventura: questa quintessenza di cristianesimo spiritualizzato e purificato non è nemmeno la forma della religiosità di un uomo del quattrocento: è un'altra cosa, invece, facilmente riconoscibile da chiunque: è la religiosità, è il mondo morale, in cui si muove la fantasia del Manzoni; e la storia non c'entra.

Procedimenti del Manzoni.

Con tutto ciò — come abbiamo già detto — nel *Carmagnola* storia ve n'ha di molta: molto più che non solesse entrarne nelle tragedie classiche: sì che nel totale cotesta tragedia, in confronto di quelle, pare cosa nuova. Ne' particolari, anche minimi, avvertite subito qualche differenza tra il vecchio e il nuovo stile inaugurato dal Manzoni: e basti ad esempio notare che i personaggi non si trattano indistintamente tutti con il tu (quel *tu* già divenuto di rito sulla scena tragica): e, ciò che più monta, certi sentimenti e pensieri, che storicamente sarebbero stati impropri sulle labbra de' suoi personaggi, pur essendo a lui cari, il Manzoni li sacrifica, o li relega nel coro.

Un classico, e magari anche qualche romantico non tanto scrupoloso osservatore della ragioni della storia, avrebbe prestato al Conte di Carmagnola, o ad altri, quell'orrore per le guerre fratricide, dond'era scaturita la rovina e la servitù d'Italia, quell'esortazioni alla concordia, alla fratellanza, di fronte allo straniero invasore, che il Manzoni effuse invece nelle mirabili strofe del coro. I fatti si seguono nell'ordine della loro reale successione: non sono rimaneggiati e raggruppati in modo da produrre effetti teatrali, colpi di scena, in contrasto con la realtà storica. I personaggi stessi paiono non volersi ricordare ch'essi parlano ed agiscono sul palco, ch'essi appartengono all'ambiziosa e spesso, ahimè, ampollosa famiglia dei personaggi tragici. Preferiscono esser uomini di questo mondo: generalmente alle espressioni più vibrate e sonanti preferiscono le più naturali: rifuggono da ogni ostentazione di forza e di passione: non rifuggono, all'occorenza, nemmeno da quella mediocrità nel bene e nel male che l'Alfieri aveva interdetta, come sommo vizio, a tutte le creature tragiche: e a cotesta mediocrità s'accostano anche que' personaggi *ideali* (o assolutamente immaginari), a cui la storia non avrebbe impedito di grandeggiare tragicamente secondo le tradizioni dell'arte: p. es., l'amico del

Carmagnola, il senatore Marco, che pure al Manzoni dovette essere il personaggio più simpatico, dopo il protagonista. L'Alfieri, o un altiereggiante, l'avrebbero colato in un altro stampo: gli avrebbero prestato un più violento linguaggio là dov'egli difende inutilmente, dinnanzi al Consiglio dei Dieci, il Conte dai sospetti di tradimento: gli avrebbero fatto fare un'altra fine quando vede certa la perdita dell'amico, e sicura la propria vita solo a prezzo d'una viltà. In quella situazione, a un tanto amico, un tragico della vecchia scuola avrebbe di sicuro messo in mano un pugnale: invece Marco sopravvive a un dolore, ch'è pur grande, a un rimorso, che pur è cocente; e nemmeno urla e si dibatte, ma s'accascia atterrito dalla propria debolezza e dalla propria impotenza.

Certo quel lungo e mirabile monologo di Marco: « Dunque è deciso !....un vil son io !.... fui posto | Al cimento ; e che feci ?.... Io prima d'oggi | Non conoscea me stesso !.... Oh che segreto | Oggi ho scoperto ! Abbandonar nel laccio | Un amico io potea ! » ecc. è cosa tragica, quanto e più di una inutile bravata, o d'un suicidio cruento o incruento : ma non è altrettanto *teatrale*.

Mancanza di teatralità. Le tragedie del Manzoni furono sperimentate sul palco — che si sappia — solo una volta; e non vi riuscirono; il pubblico non rumoreggiò, non fischiò (anche per rispetto al nome celebre dell'autore), ma rimase freddo, indifferente. Così doveva essere. Credo che avesse piena ragione — da un certo punto di veduta — la *Biblioteca italiana*, quando definiva il *Carmagnola*, appena uscito per le stampe, « un poemetto in dialogo in cinque atti »; perchè un componimento drammatico concepito e condotto secondo le esigenze e le convenzioni del teatro non è di sicuro. Il Manzoni però s'illuse se credette che qualunque poesia, purchè poesia, possa bastare a sè stessa sulle scene; egli credette a torto che sulle scene la verità dovesse bastare a sè stessa, così che qualunque azione, nell'ordine del suo storico svolgimento, potesse essere rappresentabile, senza bisogno di congegnarla in modo speciale e d'intensificarla con l'arte. Egli (nemico delle convenzioni e de' mezzi usati e abusati) sprezzò gli effetti violenti, contento di sacrificare l'interesse e la commozione — onde il pubblico è facilmente scosso — alla semplicità e alla sincerità ; egli rifuggì perfino da quella specie d'ingrandimento ottico dei personaggi, che la scena richiede, e ci presentò i suoi in proporzioni umane e storiche,

che potrebbero essere vere, ma che appunto per ciò sono prive dello speciale rilievo richiesto dal teatro.

Il Manzoni reagisce contro la pratica teatrale.

Sì — non v'ha dubbio — sonvi dei drammi che pel teatro (o almeno pe' nostri teatri) non sono fatti; nè ciò toglie ch'essi siano opere poetiche d'alto pregio: e tale appunto, in molti tratti, è il *Carmagnola*; ma ciò non toglie pure che tali lavori non siano (rispetto al fine che non possono conseguire, rispetto alle esigenze teatrali, che pur esistono, e a cui non soddisfano) lavori sbagliati. Forse il Manzoni non ebbe la sicura intuizione di quelle esigenze; non ebbe del teatro la pratica necessaria; non ebbe il *bernoccolo* speciale ch'esso richiede; ma per me non v'ha dubbio ch'egli avrebbe potuto comporre un *Carmagnola* assai più rappresentabile, s'egli non si fosse proposto d'andar contro, con quel suo primo saggio tragico, agli usi e ai precetti correnti. Il *Carmagnola* lo s'intende meglio quando lo si considera — ed è tale infatti — come un'opera di reazione. Si volevano le azioni serrate, condensate e costrette ne' limiti angusti delle unità: e il Manzoni vi contrappose un largo tessuto, anzi un vero sparpagliamento di scene. Si concentravano tutte le luci sopra certi pochi punti: ed egli cercò di distribuirle equamente su tutti. Si cercavano contrasti violenti: ed egli se ne astenne. Si prediligevano i personaggi frementi ed urlanti: ed egli prescrisse ai suoi un'insolita moderazione, o almeno li volle preservati da ogni ostentato calore. Si gradiva un po' di romanzo, possibilmente amoroso, qualche complicazione, qualche po' di nodo intricato: ed egli ne rifuggì del tutto. La tragedia era ridotta alla crisi violenta d'una determinata passione: ed egli cominciò dallo spogliare da principio il suo protagonista d'ogni passione appariscente, studiandosi di dipingere in esso non questa o quella passione, bensì un temperamento, un carattere. Ma, nel reagire, andò oltre il segno, e, scrivendo pel teatro, perdette di vista il teatro appunto.

L'Adelchi.

Anche componendo la seconda sua tragedia (1820-'22) il Manzoni andò studiosamente in cerca di solidi « fondamenti storici », e della sua coscienziosissima preparazione storica lasciò documento, per sè bello e importante, nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*; ma dovette convincersi che un artista può benissimo sapere la cronologia, e nello stesso tempo essere irresistibilmente tentato a commettere degli anacronismi (di due qui si confessava reo il

Manzoni: la morte d'Ansa e la morte d'Adelchi, anticipate di parecchi anni): come può lo stesso artista cercar « d'accomodare i discorsi de' personaggi alle azioni loro conosciute, e alle circostanze in cui si sono trovati », e, ciò non ostante, inventare « di pianta » il carattere d'un personaggio storico, e principalissimo per giunta; cosa che al Manzoni — per suo rammarico, — era avvenuta creando Adelchi.

Natura del protagonista.

Adelchi è figura principalissima, specialmente nell'intenzione dell'autore: ma Adelchi, a cui pur non mancano vigore e coraggio e risolutezza nei cimenti, è in sostanza un personaggio che tende non tanto all'azione, quanto ad una contemplazione alta e disappassionata della vita; è l'interprete eloquente delle idealità in cui spazia col pensiero e con l'anima, astraendo dalla realtà che lo circonda, o leggendo in quella stesssa realtà ben più addentro degli altri: è il rappresentante d'una superiorità morale che vorrebbe appartarsi, chiudersi in sè stessa, piuttosto che lottare; è un virtuoso, un saggio, un filosofo, anzi che un vero e proprio interessante personaggio drammatico. Perciò l'attenzione non si concentra tutta su di lui, fin dal principio.

Il dramma comincia con la scena in cui Vermondo annunzia il prossimo arrivo d'Ermengarda a Desiderio, che l'attende fremendo nel suo cuore di re e di padre oltraggiato, e imprecando « l'ira del cielo, | E l'abbominio della terra, e il brando | Vendicator sul capo dell'iniquo | Che pura e bella dalle man materne | La *sua* figlia si prese, e *gliela* rende | Con l'ignominia d'un ripudio in fronte ». Certo anche Adelchi sente l'oltraggio fatto da Carlo ad Ermengarda, e vorrebbe « In campo chiuso essergli a fronte », per punirlo « Nel giudizio di Dio » (A. I, sc. 2.ª); ma egli non è, come il padre, capace d'inebbriarsi in un sogno di vendetta; egli non è fatto per l'odio e per gl' impeti ciechi delle passioni più torbide e superbe: della sua condizione di re sente piuttosto l'intrinseca miseria che l'esteriore grandezza: della fortuna imagina più presto le insidie che i favori: della forza diffida: dalla violenza abborre: è tratto a combattere non da uno spontaneo moto e da un'intima convinzione dell'animo, ma da un proposito di devozione filiale, che gl' impedisce di separarsi dal padre, d'abbandonarlo nel momento del bisogno e del pericolo: è insomma un personaggio mancante d' impulsi sufficienti alla sua qualità di protagonista, poichè parte di ciò che avviene, av-

viene indipendentemente da lui: parte di ciò ch'egli opera, l'opera non per sè, non per un suo ideale, o per una sua fede, ma quasi meccanicamente, sotto la pressione di circostanze esteriori, ch'egli subisce e che non gli permettono d'agire liberamente.

Adelchi, nonostante la sua intrepidezza e la sua costanza virile (ricordate, p. es. la bellissina sc. 3.ª dell'A. III, dove i Longobardi si sbandano dinnanzi ai Franchi irrompenti di sorpresa; e la 9.ª del medesimo atto, dove animosamente Adelchi raccoglie intorno a Desiderio e a sè gli sbandati, e traccia il piano della resistenza, che si può e si deve ancora tentare), è un' anima, se non malata, stanca del dolore che trova in sè stessa. « Il suo cor l'ange » ; il core che gli « comanda | Alte e nobili cose » ineffettuabili, e che perciò lo disamora della vita « senza scopo », della quale sente il peso ed il tedio (A. III, sc. 1.ª) ; sicchè l'ora della morte giunge a lui come l'ora dolce della liberazione (A. V. sc. 8.ª).

Questo melanconico eroe è il campione di « una gente che si scioglie » (A. II, sc. 5.ª): ma il suo dolore non è soltanto la *dissoluzione* di quella gente: esso s'alimenta di tutte le deluse aspirazioni di un'anima che s'è creato un mondo superiore di bontà e di giustizia, e non lo ritrova nella realtà presente e nella storia. Sicchè tra quella ch'è l'azione principale del dramma, la sua materia più continua, cioè la *dissoluzione* della gente longobarda, e il pathos del protagonista, non v'ha correlazione costante : anzi alcune volte lo spirito d'Adelchi par quasi straniero alle vicende che costituiscono il dramma. Egli non rappresenta nemmeno sempre i pochi leali e prodi che — come Anfrido, Teudi, Baudo, ecc. — rimangono tra un popolo corrotto da basse voglie e basse invidie, corroso dalle discordie intestine, che ha perduto l'orgoglio di dominare e di reggersi indipendente, che si lascia adescare dall'oro e intimidire dall'armi, che dell'egoismo individuale s'è fatta legge, del tradimento, arte, della vergogna, abito: tra un popolo il quale ormai produce gli Svarti, i Guntigi, i Farvaldi, gl'Indolti, ecc. Egli non rappresenta una politica più cauta ed equa di quella di Desiderio, e la savia moderazione contrapposta ad una disastrosa caparbietà, ad uno sterile orgoglio: egli, anche senza il ripudio d'Ermengarda, l'invasione dei Franchi, la defezione dei Longobardi, la lotta tra Desiderio e Adriano, il crollo del regno, sarebbe stato infelice quasi egualmente, perchè tra lui

e il mondo « posseduto dalla feroce forza che fa nomarsi dritto », il dissidio sarebbe stato sempre — o aperto, o latente — insanabile: ed egli avrebbe sempre potuto ripetere dolorosamente le parole del marchese di Posa: « Immatura è l'età per l'ideale De' miei pensieri ».

L'azione. Perciò egli resta nel quadro dell'azione una figura importante, ma importante per sè, e staccata, quasi episodica: come del resto episodica è tutta la struttura del dramma. Già, reagendo di proposito, nel modo che s'è detto, contro la concentrazione propria della tragedia classica ligia strettamente alle unità, il Manzoni, più che ad allargare la compagine del dramma, doveva riuscire a rallentarla e quasi a disgregarla. La sua tragedia prendeva il titolo da un degli attori, dal principale, se vuolsi, ma tendeva a rappresentare qualche cosa di più vasto, di più vario e complesso che non i casi, gli atti e l'anima di quel personaggio: la catastrofe d'un regno e d'un popolo, un momento storico, una serie di cause e d'eventi separati nello spazio e nel tempo, una molteplicità e varietà facilmente dominabile dalla forma narrativa o dalla lirica: poco dominabile dalla drammatica. Gli è per questo che l'*Adelchi*, in cui la scena continuamente muta e passa da Pavia alle Chiuse, da Brescia a Verona, dalla reggia di Desiderio alla casa di Svarto, dal campo longobardo alla tenda di Carlo, dal chiostro al battifredo, ecc., e in cui l'interesse a volta a volta si concentra su figure diverse, nessuna delle quali rispetto all'altra dovrebbe e vorrebbe apparir secondaria (poichè infatti non c'è ragione che la soavità appassionata di Ermengarda, p. es., ceda al melanconico eroismo d'Adelchi, o il « senno immoto » di Carlo al senno ottenebrato di Desiderio), è una successione d'episodi drammatici piuttosto che un vero organismo drammatico.

Bellissimi episodi quasi tutti: e a me duole che la tirannia dei limiti impostimi m'impedisca d'analizzare almen quello pur tanto noto e celebrato, dalla morte d'Ermengarda: ma l'arte, e il teatro in particolare modo, richiede la vita complessiva ed intera dell'opera, anzi che la squisitezza e la perfezione delle parti: e cotesta vita, quella de' grandi capolavori, all'*Adelchi* manca.

Il sistema inaugurato in Italia dal Manzoni non fu praticamente seguito con fedeltà da molti: e quando fu seguito, non diede frutti perfetti. Vi fu chi nella riforma romantica

della tragedia volle andare più oltre del Manzoni, e romperla con tutte le tradizioni del genere (ricordo G. B. De Cristoforis, non per la *Giovanna II*, ma per il *Ser Gianni*, in cui osò tentare, dietro l'esempio dello Shakespeare, qualche strappo alla sacrosanta *maestà* del *coturno*): ma, in generale, i romantici stessi si tennero più al di qua che al di là delle linee segnate dal Manzoni. Basti l'esempio del Pellico, romantico nell'animo quant'altri mai: romantico anche, se vuolsi, nelle tragedie: ma più per certi movimenti e spunti di stile, per certi atteggiamenti sentimentali e passionali da lui prediletti nei suoi personaggi, per quel certo medioevo che si provò a colorire, che non per il modo d'architettare e sceneggiare le tragedie. Nel XII capitolo aggiunto alle *Mie prigioni*, accennando alla non iscarsa sua produzione tragica e alle ragioni per le quali aveva smesso di coltivare (fin dal '34) quel genere, confessava che in gioventù s'era « follemente lusingato di poter un giorno occupare un seggio non molto lungi da Alfieri »; e infatti egli, che dall'Alfieri, nella gloria di poeta tragico, doveva rimanere tanto lontano, egli che dall'Alfieri fu tanto lontano per l'ideale politico, per le disposizioni mentali, per le opinioni letterarie, non si scostò mai *toto coelo* da quel suo primo idolo e maestro nella maniera di costruire un'azione teatrale e di trattare drammaticamente la storia.

[illegible] G. B. De Cristoforis.

S. Pellico.

Lasciamo la *Laudomia* (1813) e il *Turno* (1814) di classica materia, recentemente pubblicate insieme ad altre due posteriori tragedie (*Boezio* e *Adella*), che per sè stesse, com'opere di poesia, non meritavano certo l'onore della stampa; ma in quelle altre otto che il Pellico volle dar fuori (qualcuna, come il *Corradino*, resta ancora inedita), a cominciare dalla famosa *Francesca da Rimini* (1812-1818), il romanticismo intimo del buon Saluzzese s'adagiò docilmente nelle forme e negli schemi più consueti della tragedia classica.

Tragedie trascurabili

Intorno a quella davvero famosissima *Francesca*, che intenerì e sedusse per molt'anni il pubblico italiano, non c'è forse più nulla da dire: essa è ormai giudicata: e dalla storia letteraria, a cui oggi unicamente appartiene, non è ritenuta neppure la migliore fra le tragedie del Pellico. Dello straordinario successo, che tuttavia ottenne, furono messe innanzi varie ragioni estranee al valore intrinseco dell'opera: come i portentosi effetti che seppe trarne l'arte di Carlotta Marchionni: la simpatia che ispirava la generosa anima di quel Paolo ane-

La « Francesca da Rimini ».

lante a combattere non solo per servire alla sua donna (« Cessar d'odiarmi alquanto | Potresti, se col brando io m'acquistassi | Fama maggior? Un tuo comando basta. | Prescrivi il luogo e gli anni. A' più remoti | Lidi mi recherò: quanto più gravi | E perigliose troverò le imprese, | Vie più dolci mi fien, perchè Francesca | Imposta me le avrà. L'onore assai | E l'ardimento mi fan prode il braccio; | Più il farà prode il tuo adorato nome » — A. III, sc. 2.ª), ma per servire all' « Italia *sua* », al « più gentile terren fra quanti scalda il sole », dove la « polve » — come dicono i noti, non bellissimi, ma applauditissimi versi della 5.ª sc. del I atto — è « polve d'eroi »; però, se piacque tanto, io sono tentato di credere che vi contribuisse anche la struttura non nuova ed insolita, la *concentrazione* classica che vi domina: la quale — rispetto alle abitudini e alle esigenze del teatro — aveva ed ha non trascurabili vantaggi.

Il nuovo (e tra il nuovo, che non è poi molto, voglio mettere anche certe frasi, certe espressioni rumorose di passione, tra il mistico e l'enfatico, di sapore prettamente romantico: questa, p. es., che usa Paolo nella sua dichiarazione del III atto, culminante nel celebre « T'amo, Francesca, t'amo, | E disperato è l'amor mio! »: Bella | come un angiol, che Dio crea nel più ardente | Suo trasporto d'amor . . . ») è più nel colorito che nel disegno. Anzi, considerata nella sua ossatura, la *Francesca* riproduce il più frequente e comune scheletro della tragedia classica, imperniata per lo più sopra una lotta tra dovere e passione. Nel teatro classico il dovere trionfa della passione o la punisce; ne comanda l'ammenda col sacrificio o con la morte; qui invece (e contro Dante il Pellico non poteva mettersi) la passione passa sopra il dovere e si circonda, nella sua irresistibilità, nell' intima gentilezza dei due soggiogati, di parvenze quasi legittime e simpatiche: ed è noto che, in fatto d'amore e d'adulterio, il romanticismo (non quel del Manzoni!) fu di manica più larga assai che il classicismo non fosse stato: il quale del resto, per eccezione, non fu nemmeno avaro d'indulgenza e di pietà a certi amanti incestuosi.

Il classicismo persistente del Pellico.

Tutte le posteriori tragedie del Pellico, dall' *Eufemio da Messina* (1820) all'*Ester d'Engaddi* e all'*Iginia d'Asti* (1821), dal *Leoniero da Dertona*, abbozzato nello Spielberg e finito dopo la liberazione, alla *Gismonda da Mendrisio* e all'*Erodiade* (1830-32), fino al *Tommaso Moro* (1834), si presterebbero allo sviluppo della considerazione già fatta sulla *Fran-*

cesca da Rimini, e alla dimostrazione esauriente che il Pellico, con tutto il suo romanticismo, o non seppe, o non volle mai scostarsi troppo dalla scuola classica. Che cos'è, p. es., il *Leoniero da Dertona*, nel nucleo centrale della favola e nella espressione de' motivi tragici principali che sonvi toccati, se non un po' di *Bruto I* mescolato a un po' di Bruto II? Leoniero, il vecchio patriotta ed eroe repubblicano, che ha educato il figlio Enzo ad ogni più alta e disinteressata virtù cittadina, ma soprattutto al culto della libertà, torna a Dertona (e qui si svolge tutta, in poche ore, l'azione) dopo lunghi anni di prigionia sofferti in Oriente, dove era passato a combattere (ecco un piccolo sprazzo di medioevo romantico) pel riacquisto del S. Sepolcro; e trova il suo Enzo immemore dei precetti ricevuti e degli esempi domestici, usurpatore dell'autorità consolare, ostinato a conservarsela, per libidine di dominio, incrudelendo contro i cittadini e i congiunti, e ricorrendo, per farsene puntello, perfino all'aiuto del Barbarossa, distruttore di Dertona. Enzo è troppo preso dal demone dell'ambizione per lasciarsi catechizzare e commuovere: quel tanto d'affetto, di rispetto e d'ammirazione, ch'egli conserva pel virtuoso suo padre, non basta a smuoverlo dai tirannici propositi; e la fine della tenzone tra il padre-cittadino e il figlio liberticida, è una pugnalata che Leoniero vibra al petto d'Enzo, sotto gli occhi del conte di Spilberga, luogotenente del Barbarossa, venuto a sorreggere il tirannello ligio all'impero contro i suoi concittadini.

Il «Leoniero da Dertona».

Lasciamo i caratteri segnati con tratti troppo superficiali ed incerti; lasciamo le situazioni, sostanzialmente viete; lasciamo i vieti congegni della sceneggiatura convenzionale; lasciamo le pedestrerie dello stile, che tanto meno s'eleva quanto s'ammanta delle più decorose spoglie del linguaggio tragico, stridenti accanto agli abiti negletti e ai cenci della più umil prosa (dal Manzoni il Pellico non apprese nulla in fatto di stile); lasciamo la volgar fattura del verso trasandato; lasciamo insomma tutto ciò che costituisce la debolezza di cotesta e, in genere, dell'altre tragedie del Pellico; e notiamo l'idea politica che vi domina, il sentimento patriottico che vi prevale: idea e sentimento a cui però la sincerità non basta a tradursi in magnifiche e forti espressioni poetiche.

L'ideale guelfo

Leoniero fa alla patria un altro sacrifizio non men grande di quello che compie immolandole il figlio; egli le sacrifica anche i risentimenti e l'odio in cui era cresciuto ed invecchiato;

l'odio ereditario della sua famiglia contro la famiglia rivale d'Auberto; perchè egli ed Auberto e i lor maggiori e i lor congiunti, sempre, da anni immemorabili, avevano militato in due opposte fazioni cittadine, s'erano combattuti con la rabbia con cui ne' comuni medievali si perseguitavano e struggevano implacabilmente i cittadini di parti diverse. Egli, uomo del tempo suo, senti cotesta rabbia, onde erano invasi *quei che un muro ed una fossa serrava*; ma il sentirla non gli toglie di farla tacere con un eroico sforzo quando la patria minacciata dall'armi straniere vuol pace tra i suoi figli e concordia. Così egli finisce col riconciliarsi con Auberto e coll'accettarne per genero il figlio Arrigo, allorchè non v'ha altro mezzo per resistere all'« empio Svevo » chiamato contro Dertona da Enzo.

Gl'inconciliabili di prima s'abbracciano infine, s'affratollano cordialmente di fronte allo straniero, insegnando col loro esempio il supremo dovere, la suprema virtù di far tacere ogni proprio interesse, ogni propria rivalità, per volger l'ire contro il nemico vero, il nemico eterno, il nemico di tutti gli Italiani: il Tedesco. Pace tra i concittadini già divisi in fazioni, pace tra città e città, tra contrada e contrada: il verbo predicato continuamente è questo: l'ideale è il guelfo, quel della Lega Lombarda: l'armi italiane, benedette dal papa contro l'armi tedesche; e fuori i barbari!

Maledetto chi, come Enzo, o come Eufemio da Messina, nella tragedia che da lui s'intitola, li chiama, li accarezza, se ne fa puntello; maledetto chi li serve, purchè non si penta in ultimo, come succede a qualcuno dei personaggi della *Gismonda da Mendrisio*.

La « Gismonda da Mendrisio ».

Di tutte le tragedie del Pellico, questa ch'è per molti rispetti delle più notevoli, è politicamente forse la più significativa. Il Conte di Mendrisio, buon uomo in fondo, malgrado certo rigore di principi, direm così, antiliberali, è padre di due figli molto dissimili. In uno — Ermanno — aveva potuto trasfondere tutta la tedescofilia che lo fa un de' più ligi vassalli dell'imperatore, che lo induce a ringraziare Iddio del castigo toccato ai protervi Milanesi, i quali avevano veduta rasa al suolo la loro città dal « buon Barbarossa », a cui temerariamente s'erano ribellati. L'altro figlio — Ariberto — malgrado la saggia educazione ricevuta in casa, era riuscito affatto diverso. Prode e generoso, finchè si vuole (molto più del fratello tedescofilo, che, moralmente, è un pessimo soggetto), ma testa calda, im-

memore dei doveri imposti dalle tradizioni domestiche nel figlio di gente ghibellina, spregiatore dei sacrosanti diritti dell'impero; insomma, politicamente, uno scavezzacollo, un eretico. Figurarsi che questo Ariberto aveva osato d'andarsene a Milano, di sposarvi in barba al babbo una Torriani, e di mettersi a combattere per la croce del comune ribelle contro l'aquila imperiale! Il Conte si sentì allora obbligato in coscienza a diseredarlo e a maledirlo; ma era sdegno, non odio. Infatti appena egli apprende che i Milanesi sono andati dispersi e che Milano è distrutta, l'assale un'involontaria pietà per quel traviato, che ormai forse è morto, o forse va tapinando ramingo; pietà che contrasta con la feroce esultanza d'Ermanno e di Gismonda sua moglie; la quale ad Ariberto non sa perdonare, oltre le colpe politiche, la colpa, certo più grave, d'averle rotta la fede promessa; poichè, prima di divenire moglie ad Ermanno, essa era stata fidanzata ad Ariberto, ahi quanto, e inutilmente, amato! (A. I, sc. 3.ª). Un amore ardente come il suo, deluso, non perdona.

Si crederebbe che Ariberto, certo consapevole dell' odio del fratello e della cognata — quello acciecato dal desiderio d'usurpargli i diritti della primogenitura, questa agitata da una sete inestinguibile di vendetta, — dovesse cercar rifugio in qualunque luogo, fuorchè a Mendrisio. Invece egli capita proprio alle soglie del castello paterno; manda innanzi, come esploratrice, in abito virile, la moglie Gabriella (una esemplar donna, tutta soavità, che sa però all'occorenza, indossar la corazza e trattare la spada); e quando è sicuro che il cuor del padre non è chiuso a misericordia, si getta a' piedi di lui, che l'accoglie come il padre del figliuol prodigo, gli perdona e lo ribenedice (A. II, sc. 5.ª).

Naturalmente al giubilo di codesta riconciliazione felice non partecipano punto nè Gismonda nè Ermanno: il quale anzi, al primo annunzio che Ariberto è tornato e che il padre l'ha accolto così affettuosamente, corre in cerca di un luogotenente imperiale, il Margravio d'Auburgo, che viene (A. III, sc. 7.ª) a ricordare al Conte il « divieto di dar ricovro o passo | A ribellanti », e a chiedergli prigioniero Ariberto: un ribelle de' più ostinati e pericolosi, un di quelli a cui « il monarca » non può risparmiare il giusto castigo. Ma il Conte non s'arrende; egli confida nella clemenza dell'imperatore, il quale non vorrà impedire ad un padre di mostrarsi umano verso un

figlio vinto e infelice, « Un figlio inerme al suo dover tornato ». « Ragione dell'oprar mio al regnante | Renderò piena » — egli dice — « Augusto | Benignamente udrà d'un padre il grido | Che il figlio suo protegge »: ed il Margravio, dinnanzi alla ferma resistenza del vecchio castellano, è costretto a ritirarsi *ruota stringendo la terribil ugna* e minacciando.

Chi avesse ragione, o lui che sosteneva di conoscere appieno « dell'imperador la mente » inesorabile, o il Conte che la supponeva tanto diversa ed incline a misericordia, non è detto; però il Margravio doveva sentirsi abbastanza sicuro del fatto suo, se appena uscito dal castello s'accingeva ad espugnarlo, per impadronirsi d'Ariberto. L'assedio non va per le lunghe, perchè Ermanno, ad affrettare la rovina del fratello, ricorre al tradimento, e schiude al Margravio la porta d'una via segreta. Ma, grazie a Gismonda, a cui ripugna quella bassezza e corre ad avvisare dell' imminente invasione gli assediati, grazie al Conte che si comporta coraggiosamente, grazie ad Ariberto che, valoroso sempre, in tal supremo frangente fa prodigi, grazie anche a Gabriella che sostiene un singolar certame col Margravio (A. V, sc. 6.ª), e fa poi altre prodezze, « gli Svevi » sono respinti, messi in fuga, rotti, e il lor duce, il Margravio, resta sul campo. Muore anche Ermanno, dopo aver combattuto per gli assalitori tedeschi; ma contrito e perdonato dal fratello e dal padre: il quale, mentre si combatte, fa voti, quasi con sua meraviglia, per la sconfitta dell' armi imperiali (« Ov' è quel tempo in che alle insegne | Imperiali avrei tutto immolato, | E il figliuol che abboriale io rigettava? »), e imputa a sè stesso, al suo « furente zelo » di fedeltà ad Augusto le discordie tra Ermanno e Ariberto (A. V, sc. 8.ª).

Gli affanni, i furori, i propositi feroci e i pentimenti, l'amore invincibile anche sotto le apparenze dell'odio, la gelosia, la generosità di Gismonda (che andrà poi romanticamente a calmare le tempeste dell'anima sua travagliata « in un monistero »), non sono la parte centrale, la ragione suprema, la vita del dramma; su quella trama psicologica, che il Pellico s'è inegnato di svolgere e di complicare, come su tutto il complesso dell'azione, ricca di sorprese, di colpi di scena, d'episodi anche un tantino coreografici, prevalgono l'idea e il sentimento dominanti nel teatro di Pellico: l'idea guelfa, il sentimento antitedesco, che trionfa con Ariberto e conquide, questa volta, anche l'ostinata fedeltà all'impero del vecchio Conte, rappre-

sentante d'una generazione vissuta nell'ossequio ai dominatori, che dalle ragioni del cuore era tratta anch'essa a ribellarsi alla prepotenza e alla durezza del *boreal scettro*.

Tranne la *Francesca da Rimini*, le tragedie del Pellico furono raramente rappresentate, e nemmeno molto furono lette e discusse: più larga fama ebbe invece come poeta tragico (ed esclusivamente come poeta tragico) G. B. Niccolini; che sta agli antipodi del Pellico guelfo per l'ideale politico-religioso da lui accarezzato, ma non agli antipodi per l'arte; poichè anzi il Niccolini, che pure al romanticismo non aderì ufficialmente mai, andò mano mano scostandosi dalla forma della tragedia classica assai più che il romantico Pellico non osasse. G. B. Niccolini.

A scrivere pel teatro incominciò molto per tempo. Ebbe nel '10 un premio dalla Crusca per la *Polissena*; e a quegli accademici dovette parere degnissimo d'incoraggiamento il giovane autore che accademicamente guardavasi da ogni novità di forma e di materia. Infatti il Niccolini seguiva gli esempi datigli cent'anni e più innanzi dal Lafosse e da Annibale Marchese nelle loro tragedie d'ugual titolo, e riproduceva caratteri e situazioni che, non solo in quelle due, ma erano entrati in infinite altre tragedie del repertorio classico. Polissena figlia di Priamo, ama Pirro uccisore di Priamo: « Polissena infelice! ami chi tolse | La vita al padre tuo » (A. I, sc. 3.ª). Questo contrasto tra la religione figliale e l'amore non ammetterà, come in cento simili casi, altra soluzione che la morte: « Amarti » — essa dice a Pirro — « È tal delitto, che espiarlo io posso | Sol se mi uccidi » (A. V, sc. 7.ª); parole e sensi conformi a quelli d'Antigone ad Emone, nella tragedia dell'Alfieri: « Tra noi l'amarci | Delitto è tal che col morir l'ammendo » (*Antigone*, A. III, sc. 3.ª). C'è di mezzo inoltre — come nelle tragedie del La Fosse e del Marchese — un oracolo, che vuole Polissena uccisa da Pirro, per placare l'ombra d'Achille; però Pirro, piuttosto di placare a sì caro prezzo l'ombra del padre, avrebbe commesso volentieri qualsiasi altro eccesso; ed uno gravissimo sta per commetterne infatti, scagliandosi con la spada in pugno su Calcante, che in nome degli Dei reclama la cara e innocente vittima umana. Sennonchè Polissena si frappone tra il furibondo amante e il sacerdote, riceve il colpo a costui vibrato, e, morendo così per mano di Pirro, fa che l'oracolo si compia, mentre nel tempo stesso espia la colpa di aver amato chi non avrebbe dovuto amare. Del resto anche nei pri- Primi passi del Niccolini. La « Polissena ».

ticolari il Niccolini si conformava agli esempi de' maestri suoi: accanto a Polissena egli pose Cassandra, amata da Agamennone; e siccome l'oracolo chiedeva soltanto il sangue d'una delle figlie di Priamo, senza indicare quale delle due dovesse essere la vittima, così ecco ripetersi, anche nella tragedia del Niccolini, la tenzone tra Pirro ed Agamennone, ciascuno dei quali vorrebbe salva la propria donna. Ed ecco ancora la gara tra le due sorelle infelici, ciascuna delle quali vorrebbe dare per l'altra il proprio sangue; ed ecco, infine, tra Polissena e Cassandra, la madre Ecuba, tremante per entrambe, e disposta a morire mille volte per esse, o con esse. Ulisse è quel solito freddo ed astuto mariuolo che, per suo destino, compare in tante tragedie anteriori; Pirro conserva la solita fisionomia di tenero, devoto, cavalleresco principe ed amante: sennonchè la dolcezza sentimentale in lui si combina con un po' di quel « furore », che, dopo l'Alfieri, un ben costumato personaggio tragico era quasi in obbligo d'ostentare; mentre Agamennone tempera la sua superba maestà di re dei re con una vena di sentimento; poichè egli sa bene che a lui non converrebbero le debolezze d'amore; ma come resistervi quando l' « amore vien da pietà »? Curiosa tutta la scena 1.ª dell'A. 3.º, in cui Agamennone apre ad Ulisse il sensibile suo cuore, che spasima di tenerezza per Cassandra.

Caratteri della prima maniera del Niccolini.

Gli amori così gentilmente nati e cresciuti piacquero al Niccolini, che li suppone anche altrove. P. es. nell'*Ino e Temisto*, la seconda delle quattro tragedie mitologiche da lui composte tra il '10 e il '14, nella quale Dirce ama Learco per la pietà del suo dolore: « Pianse *seco,* e *l'*amò » (A. III, sc. 3.ª; cfr. pure A. IV, sc. 7.ª). Di patetiche soavità sentimentali egli spruzzò codesti suoi primi componimenti drammatici, in cui tutto lo studio è posto nella ricerca di quel contrasto fra il tenero e il terribile, di quegli effetti, di quella *teatralità* che, nell'orditura degli atti e delle scene, nell'atteggiamento de' caratteri e delle passioni, nel linguaggio stesso, erano la preoccupazione ormai troppo scoperta e la meta costante della tragedia classica.

Non dirò nulla, per non ripetere le medesime osservazioni, dell'*Edipo* e della *Medea;* e basterà qualche cenno sull'*Ino e Temisto,* che rappresenta meglio l'indirizzo seguito dal Niccolini nel primo periodo della sua attività artistica. Il soggetto era antico, e già fin dal cinquecento, per opera

dell'Amalteo e del Cavallerino, acquisito al dominio della letteratura tragica italiana, che lo rielaborò poscia più volte. Vero è però che il Niccolini tratta il mito con piena libertà, ampliandolo e complicandolo di non peregrine invenzioni, quant'era necessario a moltiplicare i conflitti, le sorprese e le conseguenti facili commozioni del pubblico.

L'Ino e Temisto.

Sono già passati molti anni dacchè il debole e colpevole Atamante ha ripudiata e scacciata la buona moglie Ino, per congiungersi alla perversa e feroce Temisto regina di Tessaglia, la quale con le sue forze lo aiutò a mantenersi sicuro sul trono di Tebe; e spunta un giorno di gioia per Temisto, d'aspro dolore per Atamante; poichè mentre quella esulta sopra un' « urna » testè portata alla regia, che dovrebbe contenere le ceneri d'Ino, morta in lontano paese, questi, lacerato dai rimorsi, « sopra l'orribil pegno | Gli occhi rivolge immobili: gli scote | Tutte le membra un improvviso orrore, | E le pallide guance il pianto innonda ». Potesse almeno riacquistare l'affetto del figlio Learco, che, « dopo i voti del secondo imene », per pietà della madre innocente, gli divenne ostile; potesse almeno persuaderlo ad accettare la corona che vorrebbe cedergli tosto, per espiare la colpa a cui la libidine di dominio avevalo condotto, e per umiliare la superba e crudele Temisto, ormai divenutagli odiosa!

Ma Learco non vuol saperne del trono; anzi non vuol nemmeno più far dimora tra quelle « mura orribili e care »: andrà peregrinando pei luoghi dove pianse l'esule sua madre infelice, per chiedere, a chi « le sostenne | Il moribondo capo e chiuse i lumi, | Se rammentava il figlio ». Andrà cercando alla ventura « gloria, perigli e morte »; poichè unica speranza che gli arrida è quella d'un « sepolcro », su cui « piagendo | Una donzella scioglierà le chiome » (A. II, sc. 1.a). Questa « donzella » è Dirce, figlia di Temisto, ch'egli ama riamato, come s'apprende fin dalla 1.a sc. del I. A.; ma di un amore che non ha e non promette gioia. Come potrebbe egli infatti diventare sposo alla figlia di colei per cui patì tanto e morì l'infelice Ino, sua madre? Infatti, egli dice, « io l'amo; | Quanto l'amarla è in me delitto: eterno | Durerà il mio dolor, se Dirce io perdo, | E s'io l'acquisto, il mio rimorso eterno: | Così divengo o sventurato, o reo » (A. III, sc. 2.a). L'amore di Dirce gli impedisce anche, per non mostrarsi spietato verso l'amata, di soddisfare il suo desiderio, anzi il suo dovere di figlio, uc-

cidendo Temisto per vendicare Ino, che tutti credono morta: ma che invece vive ed è presente sotto il nome d'Argea, sacerdotessa di Bacco, amica di Temisto e strumento ai delitti sempre ravvolti in mente dalla perfida regina. Non è molto agevole a comprendersi come Ino sia riuscita a trasformarsi in Argea e a vivere a Tebe, in Corte, nell'intimità di Temisto, senza farsi riconoscere da nessuno e superando il disgusto di servire in empie opere la sua nemica; ma si comprende benissimo il partito che per la meccanica delle situazioni teatrali il Niccolini imaginò senza sforzo di trarre da tale circostanza. Ecco infatti Learco che, detestando Temisto, dovrebbe e vorrebbe detestare anche la sua « fida Argea », sentirsi irresistibilmente attratto verso costei da un misterioso istinto, ch'egli non si spiega, e ch'è la voce del sangue. Ecco Ino in continua lotta con sè stessa e col proprio affetto materno per non isvelarsi a Learco. Ecco madre e figlio, l'un contro l'altra armati dalla perfidia di Temisto, la quale medita la strage di Learco « fra l'are » di Bacco, contaminate da tanti delitti, e pensa di servirsi del braccio della creduta Argea. « Argea |Ferir saprà! Che tento? a mano imbelle | Cederò la vendetta? il mio furore | Pago sarà, se Argea Learco uccide. | Oppur Learco Argea! Bramare io deggio | Che spenta sia costei: del mio delitto | La compagna perisce: allor Learco | Empio diviene » (come uccisore d'una sacerdotessa), « e lo consegno all'ire | Della credula plebe » (A. III, sc. 6.ª). Ecco Learco, che, vedendo accostarglisi Argea col pugnale messole in mano da Temisto, sta per ucciderla (A. III sc. 9.ª), ma è trattenuto da Dirce (sc. 10). Ecco che finalmente Argea si svela, e Learco (oh gioia!) riconosce in lei la madre (A. IV, sc. 3.ª), la quale l'informa d'altri truci disegni di Temisto, che spera adesso di poterlo indurre ad iniziarsi nei misteri di Bacco, là, nel tempio scellerato, per ivi colpirlo essa stessa col « sacro tirso ». Giuri Learco di fare quanto la madre gl'impone, e la vendichi: finga di prestarsi ai disegni di Temisto, ma la deluda e la punisca: « Fingi assentir: nel tempio abbia Temisto | Dal braccio tuo la meritata morte ». Prima d'udire il comando, Learco giura obbedienza; però al momento di prendere il ferro con cui dovrebbe « punire l'empia », egli sente ribellarglisi il cuore. S'ucciderà piuttosto d'uccidere la madre di Dirce; ma Ino insiste e gli pone un terribile dilemma: « Figlio, decidi: | Me svenar devi in questa orribil notte, | O la madre di Dirce »

A. V, sc. 1.ª). Così Learco s'induce ad entrare nel tempio, dove dovrebbe uccidere Temisto, e dove costei tenterà alla sua volta d'ucciderlo; ed Ino rimane di fuori, dubbiosa dell'evento, poichè teme che nel « figlio ingrato » prevalga la pietà di Dirce e che « Amor crudele gli disarmi il braccio », traendolo a ricever morte, anzi che a darla (sc. 4.ª). Mentr'essa si travaglia in tali pensieri, Temisto esce dal tempio, annunziando: « Ei più non vive...: | Io fumo ancora del suo sangue. Appena Entro nel tempio, che con lenti passi | Alcun s'inoltra: corro, e il tirso vibro. | Nè questa mano errò...., ma sento un grido Che mi piomba sul cuore: ahimè qual grido! | Dalle sue labbra moribonde uscia | Una parola sola: o madre, o madre! ». Qui la disperazione d'Ino sarebbe straziante, se non si fosse involontariamente costretti a pensare che la sua sciagura essa era andata proprio a cercarsela; chè volendo, a ragione, vendicarsi di Temisto, essa ne avrebbe avuto tutto il comodo, facendo sicuramente da sè ciò ch'era tanto pericoloso pretendere da Learco. Quante opportunità infatti non le si erano offerte in tanti anni di piantare un pugnale nel petto o nella schiena di Temisto, che di lei s'era per tanto tempo fidata?... E il « terrore ignoto » da cui è invasa Temisto ci agghiaccerebbe assai più, se non fossimo costretti a riflettere ch'essa, tanto bramosa del sangue di Learco, e tanto potente, poteva scegliere mezzo e luogo più sicuri ad ucciderlo; poichè « il tirso » vibrato all'impazzata, fra le tenebre fitte, poteva colpire tutt'altri che Learco, e non era detto che la prima persona a farsele incontro nel tempio dovesse essere Learco appunto. Il « terrore ignoto » di Temisto è però dissipato dai gemiti d'Ino, la quale tiene per sicura la morte del proprio figlio, e non pensa alla possibilità d'altri casi, dei casi successi in altre tragedie dove s'opera al buio. Nella sua angoscia Ino non cura più di infingersi, di nascondersi alla nemica, che tutta si meraviglia esultando: « Ino tu sei? tu vivi? e l'odio mio | Non ti conobbe?... | Tu ben rivivi: | Mancava, o Numi, per la mia vendetta | Spettatrice la madre: il figlio estinto | Rimira, e poi morrai ». Ma quando la feroce è al colmo del selvaggio suo giubilo, ecco chiarirsi il vero e precipitarla nella estrema confusione, anzi nella disperazione, che fulmineamente la determina al suicidio; poichè nel tempio, al buio, effettivamente essa non aveva colpito a morte Learco, ma Dirce!

Con quest'arte, appresa specialmente alla scuola dei Fran-

cesi, si cercava di *tener sospesi gli animi* degli spettatori, tendendo, fino a romperle, tutte le corde della compassione, procedendo da una violenta sorpresa a un più violento contrasto, fecondo d'altre sorprese; e quest'arte d'arruffar matasse di poche fila fu anche avuta in conto di suprema *abilità*.

La « Matilde ». Nel 1815 il Niccolini non accennava a scostarsi dalla via fino allora da lui battuta. In quell'anno si mise a tradurre il *Douglas* (1756) di Giovanni Home: ma persuasosi presto che quella tragedia straniera non poteva sortir fortuna sulle scene italiane, preferì imitarla liberamente, o rifarla, nella *Matilde*; ch'è, in sostanza, una specie di *Merope* romanzesca e medievale, con un Polifonte (Arrigo) meno tiranno e meno antipatico dell' antico. Romanzesca qui non vuol dire romantica; chè anzi, imitando il *Douglas*, il nostro ebbe ogni cura (come fu notato fin da quando la *Matilde* apparve) di evitare tutte le *licenze* che l'Home — pur non romantico, certo — erasi permesse.

Il « Nabucco ». E strettamente classico egli si mantenne anche nel *Nabucco* (1816), che però è più notevole delle tragedie precedenti per l'allegoria storica, che troppo non vi si cela, e per la significazione politica. Il Foscolo e il Benedetti avevano portato sulle scene tragiche Napoleone mentr'era ancor « sfolgorante in soglio »; il Niccolini ve lo portò quand'era ormai caduto; e appunto dalla recente caduta del colosso prese la non felice ispirazione a cotesta tragedia, in cui il fatal Corso appare mascherato da re degli Assiri. Nabucco (Napoleone) è tornato dalla disastrosa spedizione contro gli Sciti (la spedizione di Russia), ed ha contro di sè collegati i re, da lui già vinti più volte e sottomessi, imbaldanziti dal primo insuccesso delle sue armi e istigati o compri dagli avari Fenici (Inglesi). A capo della lega contro di lui sta il re dei Medi, suo suocero (l'imperatore Francesco), padre d'Amiti (Maria Luisa), sua moglie. Amiti e Vasti (madama Letizia) trepidanti per la sorte di Nabucco, su cui grava l'ira divina e la maledizione dell'oppresso gran sacerdote Mitrane (Pio VII), s'adoperano per riconciliarlo col cielo e col re dei Medi: ma mentre Amiti e Vasti, per un sotterraneo passaggio, ove riposano l' « ossa fatali » di un « re svenato » (Luigi XVI) e di un suo congiunto (il duca d'Enghien), s'avviano alle tende del re dei Medi, che accampa ormai presso Babele (Parigi), sopraggiunge Nabucco (A. IV, sc. 2.ª) ad arrestarle. Egli non vuol mercar

pace nè dai sacerdoti nè dai re: la pace a lui può darla solo la vittoria. Egli è nato alla guerra, che, vincitore, gli ridarà l'onnipotenza, e, vinto, gli darà sempre la gloria. Squilla la tromba, ed egli rompendo gl'indugi corre a tentare ancora una volta la fortuna dell'armi. L'annunzio della sua sconfitta non tarda però a giungere (A. IV, sc. 5.ª); ma Nabucco, indomito, vuol tornare ancora alla riscossa (A. V, sc. 2.ª): ed è vinto di nuovo, definitivamente. Forse gli rimarebbe qualche ultima speranza di vittoria se accettasse gli aiuti che il repubblicano Arsace (Carnot) viene ad offrirgli a questo patto: « Or tu mi giura | Libertà.... giura, e questi forti, ed io, | Siam tuoi guerrieri » (sc. 6.ª). Sennonchè Nabucco rifiuta, convinto d'essere « nato al regno », come « gli Assiri » (i Francesi) « al servaggio ». Egli era stato — dice — « necessario tiranno », poichè di libertà erano indegni il popolo assiro e i tempi vilissimi, ch'egli ebbe in alto dispregio. Eppure era stato quel solo tiranno a cui « la terra » poteva « servire con minor vergogna », perchè tiranno grande, animoso. Ma il mondo aspirava a ritornare sotto la ingloriosa antica « servitù tranquilla », sotto i piccoli tiranni rovesciati dal gigante. In simil mondo, tanto piccino e vile, non v'è più posto per lui; bench'ei senta che in breve, quando sarà scomparso, gli uomini stanchi del pigro servaggio che li attende, lo rimpiangeranno; ma intanto gli è forza scomparire; e, consegnata la spada ad Arsace, perchè la rechi un giorno al figlio ancora bambino (il re di Roma), in cui spera d'avere un vendicatore, si getta nei gorghi dell'Eufrate — che trarranno il suo cadavere « della terra | Nelle più cupe viscere » — raccomandando che s' « asconda | A tutti il morir *suo* », sì che « ogni re sempre l'aspetti e tremi ».

Vi sono in questa tragedia molti de' sentimenti e de' concetti che a Napoleone — bene o male — s'attribuivano, e molti de' sentimenti e de' pensieri che la sua caduta aveva destati nello spirito dell'Europa liberale d'intorno al '20: v'è la materia di un sufficiente opuscolo politico: ma non v'è l'opera d'arte. Retori, declamatori e convenzionali tutti i personaggi: e, sopra tutti, quel Nabucco-Napoleone, che riesce un insopportabile ostentatore di forza e d'orgogliosa misantropia: di quella speciale orgloriosa misantropia che, come segno di superiorità e di sublimità, era divenuta, dopo l'Alfieri, non rara tra gli eroi tragici.

Col *Nabucco* si chiude il primo periodo, rigorosamente

Il secondo periodo dell'attività del Niccolini.

classico dell'attività del Niccolini, ed incomincia il secondo; in cui il nostro autore, pur seguitando a detestare il romanticismo come una « peste », (così lo definiva anche dopo il '40), risentì l'influsso degli autori stranieri di cui era venuto facendo conoscenza (Shakespeare, Byron, Schiller, Goethe, Hugo) e delle nuove idee sull'arte drammatica, che ormai s'erano diffuse dovunque. A questo secondo periodo appartengono le tragedie sue più note e più importanti, che sono l'*Antonio Foscarini*, il *Giovanni da Procida*, il *Lodovico il Moro*, l'*Arnaldo da Brescia* e il *Filippo Strozzi*. Della *Beatrice Cenci* (1838-44), che, se non fosse imitata da *I Cenci* dello Shelley, sarebbe importantissima, e della *Rosmonda d'Inghilterra* (1838), ov'è protagonista quella sospirosa eroina di ballata, che conversa con le foglie d'autunno pioventi sul suo « mesto crine », ed interroga il mistero del suo destino all'ombra del « mirto e del cipresso..... | Alberi dell'amore e della morte », non parleremo; come ci basta ricordare appena l'abbozzo di una tragedia non finita, che il Niccolini lasciò conoscere al pubblico tre anni prima di morire (*Mario e i Cimbri* — 1858); perchè il Niccolini autentico è tutto in quell'altre, e specialmente nelle quattro prime.

L'« Antonio Foscarini ».

L'*Antonio Foscarini* (1823-1827) andò celebre, oltre che pei trionfi frequenti riportati sulle scene, anche per le proteste da esso suscitate a Venezia, dove parve che il Niccolini, tradendo la storia, avesse oltraggiata la memoria della caduta repubblica. Tra i vendicatori della Serenissima fu, com'è noto, anche L. Carrer: il quale ideando un altro *Antonio Foscarini*, rimasto incompiuto, di cui pubblicò poi, nella *Strenna Veneta* del '39, tre scene, intese di fare « l'apologia della sua patria ». Ma lasciamo la celebrità procurata al *Foscarini* dalle polemiche a cui diè luogo, e consideriamo piuttosto l'altra procacciatagli dal larghissimo e per molt'anni costante favore del pubblico.

Ripubblicando la sua tragedia nel '44, nella edizione delle *Opere* fatta dal Le Monnier, il Niccolini ne restringeva « l'argomento in brevi parole, perchè essendo da più di sedici anni rappresentata tante volte in presso che tutte le città d'Italia, non *eraci* soggetto che più di questo *fosse* famigerato »: e « brevi parole » bastano anche oggi a riassumere la breve tela della già tanto famosa tragedia, s'anche pel pubblico essa ha oramai fatto il suo tempo. È un semplicissimo ordito.

Il sospettoso Senato veneto, malgrado la riluttanza del

doge Alvise Foscarini, il presidio dello Stato declinante vorrebbe « Meno sospetti, e più virtù », approva questa severa legge proposta dagli Inquisitori: « Ogni patrizio | Che nei palagi d'orator straniero | Col favor della notte entri furtivo, | O parlar seco ardisca, è reo di morte » (A. I sc. 1.ª). Giunge in quel mentre dalla Svizzera, dov'era stato qualche tempo ambasciatore, e dove da quell'alpestre natura e da quel popolo aveva attinto nuove e più forti aspirazioni alla libertà e alla giustizia, Antonio, figlio del Doge; e trova che la fanciulla da esso amata, Teresa Navagero, era divenuta moglie d'uno degli Inquisitori: il Contarini (A. I, sc. 4.ª). Che fa egli allora? Una cosa molto innocente e molto pericolosa: pensa cioè di recarsi « con agil legno », in gondola, a cantare sotto le finestre di Teresa le « dolenti rime » in cui aveva cercato « lieve conforto. .... | All'amara partenza »: i teneri versi, che anche Teresa aveva appreso un giorno a modulare piangendo: ed essa adesso, divenuta sposa di un'altro, « Ascolta nella notte | Che fa l'alma più grande e il cor più mesto | Quest'inno del dolore ». Ascolta, e geme oltre che sul perduto amore, sulla sorte dell'amante minacciato dall'odio del Contarini, che (già troppo lo detesta per ragioni politiche), s'anche non è certo ancora d'averlo rivale in amore. Teresa vorrebbe « Salvar quel grande, che a servil prudenza L'anima schiva di piegar non degna »: dirgli di mettersi in salvo: e dalla cara ancella Matilde si lascia facilmente persuadere che « dal *suo* labbro | Il giovine infelice udir potrebbe | Il consiglio fedel ». Così, senz'altro, Matilde *corre, vola* in cerca d'Antonio: e di lì a poco infatti egli s'inoltra nel giardino di Teresa, dove riconosce le piante sotto le quali già « I *loro* sguardi s'incontrarono insieme. | E nel primo sospiro a *lor* dagli occhi | Dolce spuntò la lacrima furtiva »; riconosce « il loco » dov'essa un giorno, « lungamente » guardandolo nel « pallido volto », gli disse « t'amo » e gli abbandonò « languidamente » nella mano la mano. Mentr'egli occupa di quei ricordi la trepida impazienza dell'attesa, Teresa giunge: ma il loro appassionato colloquio, doloroso e soave, è interrotto dall'improvviso ritorno del Contarini (A. III, sc. 3.), che costringe Antonio alla fuga: e per salvare l'onore della donna, per istornare da lei, ogni sospetto, il giovane delibera di volgersi verso il contiguo e tutt'intorno vigilato palazzo dell'ambasciatore di Spagna. Ciò ch'era prevedibile, succede: egli è scoperto prima di penetrarvi: ed allora, come aveva deliberato, tenta di « non

cadere in mano agli empi », uccidendosi; sennonchè il colpo di pistola gli fallisce; è preso e tradotto nelle carceri tremende degli Inquisitori. Qui egli si chiude in uno sdegnoso silenzio: fu colto in flagrante violazione di legge; ciò basti al tribunale nè altro si ricerchi per condannarlo. Basti l'apparenza di colpa che gli sta contro, e non gli si chiedano discolpe: egli ricusa di difendersi, tranquillo nella propria coscienza. Questo fermo ed altero contegno rende esitante uno dei Tre, il Badoero, che domanda l'intervento del Doge, prescritto dalla legge ne' casi in cui il tribunale non si trovi concorde: e domanda l'intervento del Doge perch'esso induca il figlio a parlare, a difendersi: « Invan si chiese, | Doge, al tuo figlio, qual cagione il trasse | Nelle vietate soglie: or vinci il suo | Pertinace silenzio: e se del fallo | Puro si mostra, e abbiam certezza intera | Che non sia traditor, mite la pena | Scenderà sul suo capo ». Ma anche al padre Antonio non può dir altro: « Reo ti sembro, e non son »....; « tacer debbo, e morir ».

Così egli è condannato irremissibilmente; e mentre attendesi l'ora destinata al supplizio, giunge inattesa notizia di un tumulto popolare levatosi in favore d'Antonio. Il Contarini, contro il parere del Badoero, ne approfitta per affrettare segretamente il supplizio. Intanto accompagnata dal Doge, irrompe dinnanzi ai Tre « la complice del reo », una donna velata, la quale viene per attestare che Antonio non fu reo di Stato. Invano il Contarini tenta impedirle di svelarsi, di aprir bocca: essa vuol salvare ad ogni costo l'uomo che l'amò d'un amore che « fu dolor, ma non colpa »; sennonchè è troppo tardi: Antonio è già morto; e Teresa s'uccide sul cadavere del nobile amante, sotto agli occhi del marito.

Il significato politico del « Contarini ».

L'amore d'Antonio e di Teresa, nell'economia dell'opera, ha carattere episodico; predomina invece la parte storico-politica; anzi politica assai più che storica; poichè effettivamente, ne' particolari e nell'insieme, la storia esposta dal Niccolini si confonde con la leggenda, o è schietta leggenda. Ma non importa; quella del terribile Consiglio dei Tre, tenebroso ed efferato strumento d'una oligarchia che governava col terrore, e che coi mezzi più iniqui presidiava lo Stato, era leggenda viva. Quella Venezia che reggevasi coi pugnali e i veleni, che strozzava nei *piombi* o nei *pozzi* ogni audacia di veri e supposti ribelli, che spiava e puniva nell'ombra anche i pensieri, e, sotto nome di repubblica, perpetuava l'obbrobrio d'una

mostruosa tirannide, era una realtà fantastica solidificatasi — dirò così — nella tradizione; e il Niccolini la espresse coloritamente, specie nella figura del Loredano — il più duro e il più nero dei Tre — così ritratto dal Contarini, suo collega: « Inquisitor ei nacque. | Ed io divenni: qual tesor ei serba | Un tenebroso, inesorabil sdegno. | Lieto del suo segreto: e priego, e tempo. | E niuno aspetto di dolor gli placca | L'anima atroce: nel suo cor non entra | Debole affetto, e farlo reo potrebbe | Non molle affetto, ma viril delitto ». E il Loredano è l'imagine personificata della odiosità di quel governo, che riassume tutta la sua azione nell'atterrire e nel punire, nello spiare e nel vietare, e a cui è invisa ogni specie di libertà, anche la semplice libertà del pensiero: perchè, data questa, « Pria si pensa poi s'odia, e si cospira ».

Naturalmente la rappresentazione di cotesta Venezia non doveva servire al Niccolini tanto per disegnare un'ampio ed esatto quadro storico, quanto invece per richiamare una realtà presente: l'Italia serva, avvilita, terrorizzata dalle polizie e dai processi segreti. Il vero contrasto (latente, ma pur vivo) non è tra la vecchia oligarchia Veneziana e Antonio Foscarini; ma tra la tirannica compressione politica, simboleggiata da quella, e l'insofferenza degli spiriti liberali, simboleggiati da questo. Il secolo XIX invade il XVII, e, a momenti, quasi lo cancella.

La tragedia ha dunque cotesto significato essenzialmente politico, indebolito però dalla eterogeneità dell'episodio amoroso intorno a cui si svolge l'azione. L'animoso antagonista della tirannide, « il prode Foscaren », è il languido innamorato d'una più languida donna. Essa è una perpetua fontana di lagrime: il suo atteggiamento è quel dell'abbandono, poichè non può reggere « il peso » delle « stanche membra », dell' « egro corpo ». « Chiede alla natura », la « pace » che le « nega ogni vivente aspetto »: e la trova ascoltando il gemito dell'onda nella quiete notturna, e « Oh come è dolce | quest'ora di silenzio al core afflitto! | Ha le sue gioie anche il dolor ». S'intenerisce udendo i barcaioli che « cantan d'Erminia » (« Una infelice amante »!): è nata al pianto, che ormai l'ha consunta: tutta la sua storia è pianto, è struggimento patetico. Essa fu trascinata vittima gemente all'altare: ma dalla irresistibil forza della pietà, delle lagrime. Aveva giurato alla madre moribonda, che la benediceva per l'ultima volta « con la gelida man ».

Languori romantici.

di « obbedire al padre sempre »; e il vecchio padre un giorno, sciogliendosi in lagrime, abbracciandole le ginocchia, l'aveva scongiurata d'accondiscendere alle nozze del Contarini, per salvare la sua onorata canizie dai brutali oltraggi di quel prepotente malvagio. Come non cedere, pure piangendo? E poi il pianto di tutti i giorni, di tutti gl' istanti; il pianto di chi soffre un amore odioso e rinunzia alle gioie di un amore caro, ponendo al di sopra di questo il dovere, la virtù del sacrifizio: ch' essa non dura fatica ad imporre poi anche al suo Antonio. Il loro amore non deve essere che spirituale, casto, purissimo, etereo; essa è per lui la « donna dell'alma », e guai « Per il mortal che una virtù celeste | Contaminare osasse »! Egli l'aveva vagheggiata sempre così, vicino, o lontano, quando « spesso errando degli elvezi monti | Sull'ardue cime, più di *lei* pensava | Allor che più s'avvicinava al cielo. | Nel mesto vaneggiar de' *suoi* pensieri | Diceva sospirando: Oh se qui fosse | Colei che al par di questo cielo è pura, | Dolce come il primier giorno d'amore! » È un amore che s'effonde in lagrime e sospiri, in espressioni tenere e meste d'anime innocenti e stanche; è un' idillio romantico, su cui splende, nell'unica scena (A. III sc. 2.ª), l'immancabile luna: è insomma tutto ciò che occorreva a mettere in movimento la sentimentale emotività del pubblico d'allora: e piacque. Al romanticismo trionfante, il classico Niccolini, che pur abbandonando in cotesta tragedia l'unità di luogo, vi conservava quella di tempo, non poteva fare una concessione maggiore. Poichè il romanticismo non fu solo questione di tecnica, ma di contenuto e di colorito.

Il « Giovanni da Procida ».

Il *Giovanni da Procida*, concepito e steso fino dal 17, apparve dopo il *Foscarini*, nel '30.

Imelda, figlia di Giovanni da Procida, durante la lontananza del padre profugo divenne segretamente « moglie d'un Franco » — Tancredi — « si congiunse al figlio | D'un Eriberto che il german le uccise », ignorando però la colpa che così commetteva nell'amare e sposare uno straniero, figlio d'un nemico della sua patria e del suo sangue. Giovanni ritorna all'improvviso, poichè l'insurezione contro i Francesi da lui aspettata e preparata è prossima ormai a scoppiare: e Imelda, che pur l'ama, l'accoglie trepidante e sgomenta, poich' essa non può ormai partecipare all'odio feroce di lui contro gli stranieri dominatori e, specialmente, all'odio contro Eriberto: nè può tanto meno accondiscendere alle nozze col giovane

Gualtiero, destinatole in isposo dal padre. Veramente a coteste nozze non pare che Gualtiero tenga troppo: poichè non appena egli ha indovinato che Imelda già diede il cuore a un francese, egli le promette di « farla lieta » assecondandone i voti, rinunciando alla sua mano, in favore del fortunato rivale straniero: « In me t'affida: e sappia ogni gentile | Che negl' itali petti è cortesia | Più che in quelli dei Franchi » (A. III, sc. 3.ª). Ma può essere così mansueto e arrendevole il padre, quando Tancredi gli si fa innanzi improvviso (c'è come nella *Ricciarda*, una via sotterranea, per cui, chi la conosce penetra nel sepolcreto domestico, sottostante alla casa di Giovanni, dove si svolgono il I, il III e il IV atto), dandosi a conoscere per francese, per figlio d'Eriberto e per marito d'Imelda?. .

Giovanni maledice la sciagurata, e, chiamati i « vassalli », la fa prendere insieme a Tancredi, perchè l'una e l'altro siano « serbati all'ire sue » (A. III, sc. 5.ª), che non saranno placabili. Troppo egli odia, più che i Francesi, il padre di Tancredi: quell'Eriberto, che, com'egli narra poi ad Imelda (A. IV, sc. 5.ª), gli rapì, gli sforzò molt'anni addietro la pudica consorte, la quale poi si consunse nell'« idea del suo rossore ». Mentre Giovanni svela ad Imelda l'abisso che doveva separarla per sempre da Tancredi, è intercettata una lettera dell'invano pentito Eriberto al figlio, in cui, Giovanni prima, Imelda poi, leggono questa terribile confessione: « O mio Trancredi, | Chi mai brami in consorte! Un grave fallo | Nell' ora del rimorso al figlio ascose | Il paterno rossore: il tuo desio | Mi sforza a palesarlo; hai con Imelda | Comun la madre »! (A. IV, sc. 8.ª). Imelda si riconosce incestuosa: e il caso enorme, che le strappa questa languida e volgaruccia esclamazione: « Oh Dio, che ascolto! io manco », le suggerisce subito il pensiero d'espiare la colpa del destino facendosi monaca: « A tutti ascoso | Resti l'atroce evento, e un sacro asilo | M'abbia lungi di qui: sento che solo | Esser maggiore delle mie sventure | Può la pietà di Dio. Più non ho padre, | Nè figlio, nè marito (oh ciel che dissi! | Or m'è fratello): ed io lo so, non deggio | Chieder di rivederli: or viva io perdo | Quanto ad altre potea toglier la morte. | Prostrata all'ara, io chiederò l'obblio | D'ogni cosa diletta »: e si dispone a partire, raccomandando al padre, fatto più misericordioso da quella estrema miseria, il figliuoletto, frutto dell'involontario incesto, e... Tancredi. Giovanni la con-

soia promettendole pietà anche per costui, purchè essa parta e giuri di non isvelare mai l'obbrobrio in cui è caduta.

Ma Imelda, messasi in cammino pel chiostro, è presa dai Francesi; i quali inoltre, sospettosi che Giovanni si celasse in Palermo, invadono le sue case e vi trovano « fra i sepolcri prigioniero Tancredi », che conducono sul prato pieno d'aranci e di mirti, dove Ismelda e Giovanni e tutti gli altri s'incontrano, e dove si compie rapida la catastrofe. « Figlio d'un prode, | Guerrier di Francia, in forza altrui venisti ! | Come, perchè tra quelle mura? » — domanda il francese Drovetto a Tancredi. E questi di rimando: « Io sono | Ad Imelda consorte ». Imelda nega ; mentre Tancredi si stupisce dolorosamente ch' essa , « Dopo sì lunghi affetti », non voglia riconoscerlo per isposo: e Drovetto , sospettando sempre più che Giovanni sia in Palermo, e magari lì presente, confuso tra la folla circostante, minaccia di non rendere Imelda a Tancredi finchè non gli si dia in mano il padre di lei. A questo punto Giovanni sbuca di tra la folla e pugnala Drovetto, mentre un altro dei congiurati colpisce Tancredi: il quale si volge alla « disumana Imelda », e le chiede, prima di spirare, « l' estremo | Bacio d'amor ». « Non deggio: » — essa risponde — « a me fratello | Ti fa la madre ». Egli manda un grido — un po' fiacco — di dolorosa meraviglia : « O ciel !.... che ascolto !.... », e « spira »; essa, con un « Oh Dio! », sviene fra le braccia delle donne ; Giovanni dichiara che non ha tempo di « pianger sulla figlia », e intona il grido dei Vespri : « Mora il francese! mora! »: a lui altre voci rispondono : « All'armi! all'armi ! »; e *cala la tela*.

La variante del V Atto.

Questo atto — che al pubblico non dispiacque, mentre non piacque a tutti i critici, e ai comici, ai quali parve troppo rischioso « il rappresentare sul teatro una rivoluzione »: cosa troppo « difficile » coi mezzi scarsi di cui disponevano: poichè le azioni che richiedono molte comparse sul palco (e qui abbiamo *popolo*, *donne siciliane*, *poeti siciliani*, *soldati siciliani e francesi*), quando non siano rappresentate a dovere, rischiano di « cadere nel ridicolo » — non lasciò contento del tutto nemmeno l'autore. Ed egli lo rifece, sagrificando interamente lo spettacolo dei Vespri e lasciando alla catastrofe la scena degli atti precedenti, cioè la casa di Procida. In cotesta *variante* Imelda, che non si è ancora avviata al chiostro, pensa di far mettere in libertà Tancredi, il quale però non vuol partire senza di lei;

e appena uscito dalla prigione, dove Procida l'aveva fatto rinchiudere, corre ad abbracciarla. « Ah! parti. | Parti: non è tempo d'amplessi » — gli dice, supplicando, Imelda; ed egli, non intendendo lo strano mutamento della donna che lo respinge quasi con orrore, e afferma di non volerlo seguire, perchè non può (« Oh Dio, nol deggio »), s'incoccia sempre più a restare, facendo un po' il tenero e un po' lo spavaldo, senza capirne nulla; finchè torna a casa Procida. E allora, ci siamo! Procida è non poco turbato vedendoselo dinanzi libero, mentre riteneva che stasse ancor sotto chiave: « Oh ciel, che veggo! | Costui disciolto? e chi l'osò? » Tuttavia egli non nega recisamente di rilasciarlo, ma più tardi: intanto torni nella prigione, che gli servirà d'asilo sicuro, poichè la strage dei Vespri è già incominciata, e non sarebbe prudente ch'ei s'avventurasse ad uscire adesso. La « pietà » di Procida manda in furia Tancredi, il quale sfida l'« iniquo », e grida di voler uscir subito, ad ogni costo, « con la *sua* sposa ». Procida cerca di persuaderlo a desistere dal tal proposito, poichè « Santo dover da lei *lo* parte »: ma degli « ambigui detti » Tancredi non s'appaga, e insiste. Invano Procida lo « prega » di non chiedere più oltre, d'andarsene, anche subito, se gli piaccia, rinnunziando ad Imelda, che (finalmente è costretto a dirglielo chiaro) gli è, prima che moglie, sorella! Allora Tancredi fa subito il suo dovere, cioè s'ammazza; mentre Imelda « manca » mormorando: « O sposo mio... fratello... »; e Procida s'affretta a tornare là dove finisce di compiersi lo sterminio degli odiati Francesi; perchè — egli dichiara — non è quello il tempo d'indugiarsi a piangere sulle sventure domestiche!

Cotesta seconda soluzione era forse più appropriata alla natura del dramma, concepito dal Niccolini come una tragedia della specie perfettissima — secondo Aristotele — cioè come una delle antiche tragedie *ravviluppate*. Si capisce che se i primi quattro atti tendevano a preparare l'*agnizione* e a concentrare in essa tutto l'interesse, cotesta agnizione, per cui i due involontari incestuosi passano, — se non di felicità in miseria — da una miseria minore in una estrema, doveva avere uno svolgimento più ampio che non potesse ricevere nella prima forma del 5.° atto: in cui Imelda e Tancredi sono lasciati fin quasi all'ultimo in disparte, per dar luogo invece al quadro storico dello scoppio dei Vespri.

Il Niccolini, che non questa volta soltanto diè segno del

Storia e politica nel « Procida ».

fiacco suo modo di concepire, rifacendo atti e scene in più modi, e lasciando al pubblico e ai critici libertà di scegliere questa o quella redazione diversa, non disse quale dei due modi di chiudere il *Procida* a lui paresse migliore: ma non v'ha dubbio che dovette in cuor suo preferire il primo, che rispondeva a certe sue intenzioni palesi, benchè infelicemente attuate. Non v'ha dubbio che, ideando il *Procida*, egli desiderò di farne una tragedia storico-politica; e la larga parte fatta alla storia e alla politica nel V atto di prima invenzione, rispondeva a quel suo desiderio. Certo storia (non importa quanto esatta) e politica vi sono nel *Procida;* sonvi, se non vere e proprie rappresentazioni, rammemorazioni storiche, e sentenze e parlate e apostrofi, che riescono altrettante affermazioni del diritto nazionale italiano, e manifestazioni d'odio alla *mala signoria che sempre accora li popoli soggetti:* ma tutto ciò fuor delle linee maestre del dramma e senza stretto necessario rapporto con esso.

Sugli avvenimenti storici e i sentimenti politici prevalgono di gran lunga altri fatti e motivi; Procida stesso è molto lontano dall'essere quell'alta figura che il Niccolini avrebbe voluto farne; è in fondo il vindice di sè stesso; l'odio per Eriberto (giustissimo odio) non s'è in lui abbastanza trasformato in una passione che ecceda la vendetta privata; più che un gran citiadino, è un marito e padre disgraziatissimo. E le situazioni son delle più trite: abbiamo i soliti contrasti tra amore e dovere; il solito amore infelice tra figli d'irreconciliabili nemici; la solita architettura di strani casi che produce l'incesto; il troppo solito mezzo delle lettere per venire all'agnizione; insomma una macchina costruita con tutti i vecchi congegni del repertorio tragico: qualche cosa d'artifizioso e d'inorganico, che però, quando le maledizioni ai Francesi suonavano nei cuori come minaccie e giuramenti d'odio ai Tedeschi, potè commuovere a piacere.

Vecchi motivi tragici.

Il « Lodovico Sforza ».

Non è una bellissima cosa, ma vale assai più il *Lodovico Sforza* (1834); in cui il Niccolini volle far pure vibrare la medesima corda del sentimento italiano, ed esporre alla esecrazione dei posteri l'« orrida, cupa, tortuosa » anima di colui che, per libidine di dominio, richiamò in Italia gli stranieri. Questi, nella persona di Carlo VIII e del Graville, non appaiono così esosi e feroci come il Niccolini intese di rappresentarli nel *Procida*; dove, se qualche gentilezza appare

nell'animo d'un Francese, essa è soltanto nell'animo di Tancredi, nato di madre italiana ed educato in Italia; mentre Carlo VIII e il suo luogotenente hanno un fondo di lealtà, di cavalleresca cortesia e di generosità, a cui, ora secondo, — ora contro la storia — il Niccolini ha voluto dare molto risalto.

Storia e politica.

Egli — forse per la ragione che chi ben ama bene castiga — non è stato un adulatore de' suoi compatriotti; e più che ad esaltarli con le lodi, ha inteso a scuoterli con le rampogne. Nè all'Italia dei tempi del Moro soltanto egli pensava parlando della terra « bella, infelice e vile » (A III, sc. 1.ª), dove ogni cosa *giacerà*; dove ognor trovavansi « Magnifiche parole ed atti vili » (A. V. sc. 8.ª); dove scorreva « infame e non visto il nobil sangue » sparso per essa; dove « la viltà tranquilla | Di quel servaggio che non ha rimorsi, | Senza cor, senza braccio e senza voti », stendevasi supina ad attendere le sorti (A. II. sc. 2.ª); poichè il passato nella mente del Niccolini s'atteggia sempre a figurazione e a richiamo del presente, e s'egli, p. es., s'industria a dissipare (nelle *annotazioni*) il sospetto che la 2.ª sc. dell' atto II dello *Sforza* contenga allusioni alle forme di monarchia costituzionale pensate e desiderate dal secolo XIX, non conviene dar troppo peso a tali sue proteste, con le quali procurò di lasciar credere ai più ingenui d'aver seguita strettamente la storia del secolo XV e del Moro, giacchè ormai la fedeltà alla storia era riguardata da tanti come essenziale requisito della buona tragedia.

Lasciando in disparte i sentimenti e i concetti, e guardando all'ordito del dramma, osserviamo che qui il Niccolini s'astenne dalle usate e abusate complicazioni del nodo e fu, contro l'antico suo costume, abbastanza sobrio nell'*inventare*.

L'episodio amoroso.

L'esempio del Manzoni anche su di lui operava! Infatti d'episodi puramente immaginari, che importino, nello *Sforza* ve n'ha un solo: ed è il romanzesco, anzi romantico, amore di Corrado Bisignano per l'infelice Isabella d'Aragona. La perfidia astuta del Moro si volge principalmente ad impedire che la pietà di Carlo VIII efficacemente sia desta in prò del miserabile Giovanni Galeazzo e della virtuosa sua consorte: ad impedire, cioè, che la venuta di Carlo, da lui provocata per usurpare il trono del nipote, abbia effetto contrario al suo ambizioso disegno. Perdere nell'animo del re, facendogliela comparire nemico e insidiatore, l'infermo e inerte Giovanni Galeazzo, sarebbe stato troppo difficile: più facile era invece compromettere l'animosa

Isabella, approfittando (poichè di tutto l'astuto sa valersi) della temerità ardente del Bisignano, innamorato di lei fino dal giorno che in un torneo (ecco un po' di medioevo romantico!) « *ornò* l'elmo | Con gioia altera della vaghe insegne | Dono del *suo* favore » (A. I sc. 7.ª), e vinse per la sua dama.

La figura del Bisignano.

Questo Corrado, che riesce solo a compromettere Isabella a furia d'ingenue avventatezze giovanili — perchè il bollente giovane napoletano ha il *sangue ardente come il sole sotto cui è nato* — è una figura incerta, inconsistente come i suoi vani disegni; nè il patriottismo nè l'amore prendono in lui un'espressione individuale chiara e potente, che agiti la nostra fantasia. « Io moro per l'Italia e per te » — egli dice ad Isabella — « Dal dì fatale, | Ch'io nel torneo portava i tuoi colori, | Fin quel da giorno io t'amo » (A. III, sc. 1.ª); ma tutto ciò è generico, manca d'ogni profondità, d'ogni importanza; poichè Corrado è bensí un personaggio importantissimo nell'economia dell'azione, e da lui e dalle sue sconsideratezze dipende l'aggravarsi delle sventure di Giovanni Galeazzo e d'Isabella, ma importante in sè stesso non è punto. In generale tutte le figure del dramma appaiono o manchevoli, o caricate e manierate. Il dolore intenso d'Isabella, su cui pesano tante sciagure, s'esala in troppe parole, poche delle quali hanno virtù di commuovere.

Qualche punto debole della tragedia.

Ecco, p. es.: nella 9, sc. dell'atto III., là dove culmina la sua miseria, quando lo scellerato Lodovico e la degna sua moglie — Beatrice d'Este — ordinano a Colco di far sapere a Giovan Galeazzo dove Isabella era stata sorpresa col Bisignano, per avvelenargli con un mortale sospetto gli ultimi momenti di vita, e farlo morire di crepacuore, essa, ch'è innocente, che ama il marito infermo, che gli è stata sempre devota e fedele esemplarmente, eppure deve ormai soggiacere ad una nera calunnia avvalorata da sinistre apparenze, la quale potrebbe uccidere il povero moribondo, se n'esce con simili esclamazioni: « Apriti, o cielo! | fulmina questi mostri »: « O dura terra, | Apriti, mi nascondi »! Le situazioni tragiche si risolvono in espressioni melodrammatiche superficiali e banali. Così, per recare ancora un'esempio, quando (A. IV, sc. 2.ª) Isabella calunniata rivede lo sposo, che già la crede colpevole, essa gli si fa incontro (dopo un breve *a parte*: « Rimirarlo non oso. Ah, della colpa | Quale il terror sarà, s'io mi sgomento | Sol perchè rea mi creda »), con un « O signor mio..... », a cui

il meschino risponde: « E favellarmi ardisci? ». Essa insiste: « Odimi, e pace avrai ». Che pace! Troppo egli è certo della propria estrema sventura, a cui solo la morte può dare ristoro d'oblio: « Quando la terra | Sarà resa alla terra, e della vita | Il sogno cesserà che mi tormenta, | Io nella polve avrò dimora e pace »: ma, ciò non ostante, Isabella gli spalanca senz'altro le braccia («Ah! fra le braccia mie »), e si meraviglia ch'egli si sottragga all' « ingrato amplesso ». Essa, in quel momento, finge di non capire in quale terribile stato d'animo egli si trovi, e domanda: « M'odia lo sposo mio? ». Eppure lei, moglie d'un tisicuzzo agli sgoccioli, s'era lasciata trovare ne'sotterranei del castello con un aitante giovane come il Bisignano, il quale portava, come sempre, « l'impresa » ricamata e donatagli da lei, raffigurante « un gentil nodo » chiarito dal motto: « Non fia mai sciolto ». Ce n'era dunque d'avanzo per indurre quel tapino ai sospetti ch'essa molto male a proposito vuol dissipare mostrando di non concepirli nemmeno. Almeno una parola era necessaria che prevenisse la terribile e ragionevole accusa: « Potesti | Tradire un infelice »; e invece, nulla. Nulla nemmeno dopo che Giovanni Galeazzo quell'accusa ha pronunciata; nulla che venga dal cuore, che sia atto a convincere davvero: sì bene un inopportuno movimento d'orgoglio ferito, che, in quella donna pia, verso quell'uomo ridotto a così mal partito, sembra durezza: « E tu mi credi | Vile e infame così? Ma pur non deggio | Discendere a scolparmi..... | Tutta riprendo | Io la mia dignità quando si vuole | Abbassarmi così. D'un re la figlia, | Un'Isabella d' Aragona afferma | Sull' onor suo che rea non è: ciò basti | Ad un consorte che di lei sia degno ». Ciò basti, sopratutto ad un consorte che sia buono, molto buono, come il povero Gian Galeazzo; il quale del resto non avrebbe fiato per sostener la fatica d'una violenta scena di gelosia, e risponde subito docilmente: « Ebben ti crederò ». Bastava tutt'al più aggiungere qualche lagrima di tenerezza per suggellare la facile riconciliazione; ma il Niccolini ha voluto che il *duetto* amoroso avesse la sua *stretta finale*, e che Isabella dimenticasse anche i riguardi dovuti alla salute del gramo marito, invitandolo all'« ebbrezza | Di un lungo amplesso », facendolo struggere « di gioia d'amore »!

Questo languido Giovanni Galeazzo, agonizzante perpetuo, anche nella breve speranza di guarire e di rioccupare il trono ch'è suo (A. V. sc. 1.ª), è del resto il personaggio meglio de- La figura di Gian Galeazzo

lineato e più interessante del dramma. Carlo VIII, in cui appaiono talvolta alcuni tratti caratteristici ben colti e in cui ondeggiano ambizioni di conquistatore, accorgimenti di principe diffidente, orgoglio e generosità di cavaliere francese, è in fondo un personaggio secondario, disappassionato, *inattivo*. Lodovico è un pedante della mariuolaria. Troppo sfoggio egli fa del suo scetticismo: troppo ostenta la sua diabolica scaltrezza e la sua inumanità. Parla molto e vive poco. Il querulo Giovanni Galeazzo invece, pur ne' continui suoi lamenti, ha qualche cosa di più vivo, di più sentito; qualche cosa di non concepito e di non espresso nel vecchio stile comune della tragedia. Vero è che la sua natura è più idillica che drammatica, e che egli è un personaggio niente affatto operativo; ma sulle scene tragiche ormai trovavano posto, condottevi dal romanticismo, coteste fragili e patetiche creature, povere di globuli rossi e ricche di linfa, impastate di bontà sfortunata e di rassegnazione; e fra coteste creature doloranti senz'ira, deboli senza viltà, innocenti e pie, parmi che il Giovanni Galeazzo del Niccolini sia una delle più notevoli. È soltanto sotto i diretti influssi del romanticismo e del Manzoni il non pio fiorentino potè concepire questo Giovanni Galeazzo, che muore perdonando e pregando pel suo nemico, da cui pure barbaramente gli è conteso di rivedere il figlio prima di morire: « Padre del cielo, io per costui non mora | Nell'odio e nel furor! Benchè cercassi | Custodir le tue vie, son polve e colpa | Al tuo cospetto anch'io. Qui tutta è d'uopo | La grazia all'uomo onde perdoni il padre | A chi gli nega, allor che muore, un figlio.... | Sento che più non odio il mio nemico: | Già lo spirto s'unisce al primo amore, | Torna alla patria sua da breve esiglio ». Nessuno detesti quel « reo » Lodovico, ch' « è un infelice » anch'esso, perduto dietro gl'inganni del mondo, e al quale la vittima non invidia lo splendore dell'usurpata corona: « Quella corona io veggo | Che i Cesari non dànno, e non si frange. | E rapir non si può. L'angel di Dio. | M'offre la palma che in soffrir s'acquista. | Io lo compiango ».

L'« Arnaldo da Brescia ».

Oltre coteste, di cui siam venuti ragionando, restano del Niccolini altre due opere: una delle quali, l'*Arnaldo da Brescia* (1843), è comunemente ritenuta il suo capolavoro. È notevole però il fatto che quasi tutte le discussioni che si fecero intorno a cotesta celebre tragedia del Niccolini, non rappresentata mai, furono discussioni religiose e politiche: il pregio

artistico dell'*Arnaldo* fu più facilmente ammesso che profondamente sentito e chiaramente dimostrato: l'interesse della materia e dell'intento civile si sostituì a quello della forma; e quando l'esame della tragedia sia fatto con occhio estetico — come, p. es. fu fatto dal De Sanctis, in una delle sue *Lezioni* postume — essa non può apparirci la mirabil cosa che parve un tempo a molti.

L'*Arnaldo*, che al Settembrini sembrava, « più che dramma, una battaglia e una riscossa », non è propriamente tragedia, nel senso classico della parola. Il Niccolini qui accedette molto risolutamente alla poetica romantica: ampliò la scena, moltiplicò i personaggi, allargò i confini del tempo, includendovi i fatti storici occorsi tra l'elezione di Adriano IV e la morte d'Arnaldo; non si preoccupò d'ordire un de' soliti intrecci, di consegnare una delle solite macchine teatrali; ma mirò a ricostruire, col sussidio dell'erudizione storica, un'azione non immaginaria e un ambiente ben caratterizzato. Così l'*Arnaldo* venne a prendere l'aspetto di un libero poema drammatico, intramezzato di parti liriche; e, guardato di fuori, tale esso è veramente.

Guardato invece dentro, esso è la somma epilogata di tutto il pensiero del Niccolini: il suo testamento filosofico, religioso e politico, esposto liricamente e dialogicamente. Il dramma è sopra e intorno alla dottrina a cui serve d'involucro, alle tesi che contiene; ma, per sè stesso, è povero d'interesse e scarso di profondità. Tralasciamo di discutere se i personaggi incarnino esattamente la realtà storica; se l'erudizione, di cui andò in cerca, abbia giovato al poeta e sia penetrata nelle parti vitali del poema, o vi si sia distesa su come orpello, oppure sia rimasta piuttosto nelle note, che lo corredano: il peggio è invece che ai personaggi manca molta parte di realtà umana, e specialmente di quella particolare realtà umana che in essi avrebbe dovuto concretarsi.

Il De Sanctis ha colpito giusto quando notò la debolezza e la insufficienza d'Arnaldo come riformatore e com'uomo d'azione, cioè sotto gli aspetti ne' quali più dovrebbe grandeggiare ed interessare. Esso ha veramente piuttosto del « visionario » e del « fanatico »: in lui la capacità di « sentire il male » non corrisponde alla facoltà di « capire il mondo in cui si trova »; è un essere alquanto metafisico, che vive d'astrazioni e diventa astratto egli stesso: facondo dissertatore, e, benchè « tutto in-

telligenza » — come lo dice il De Sanctis — debole e confuso nel suo pensiero. « La *sua* dottrina » è molto semplice, ma anche molto indeterminata: « l'uomo liberar », destare « sulla terra . . . , | a trionfo dell'amor divino, | E vita, e moto e libertà » (A. V, sc. 10.ª). È un credente costui, che vorrebbe operare in nome « dell'amor divino » la redenzione e la rivificazione del mondo? Ha il desiderio d'esserlo; ma « il regno ad ottener dell'intelletto | La ragion con la fede in *lui* combatte », e « Dove si posi | L'intelletto » suo « non ha », perchè « palpita incerto | Fra tenebre infinite, e meglio ei nega | Di quel che affermi ». Proprio la struttura mentale, la coscienza filosofica del Niccolini; a cui furono note le travagliose incertezze dell'intelletto, senza però che la lotta intima del suo pensiero s'elevasse mai a qualche dolorosa altezza e acquistasse intensità d'espressione drammatica.

L'unico sentimento ben definito, benchè non abbastanza operante in Arnaldo, oltre l'avversione pei preti e pel papato (al quale però egli consiglia una volta di *precedere l'uman pensiero, ribelle indomabile*), è — come nel Niccolini — il sentimento unitario italiano: « Siate fratelli | Quanti fra l'Alpi e Lilibeo spirate | Il dolce aër d'Italia, e un popol solo | La libertà vi faccia. O Campidoglio, | Dell'eco tuo degne parole ascolta, | Ripetile a ogni colle: aure che il petto | Respirava di Bruto, ad ogni orecchio | Portatele fra noi: se Italia sorga | Qual fosse un uomo, con voler concorde | Spade non chiegga a debellar tedeschi. | Da quelle terre ove calpesta i fiori | Il ferreo piè de' suoi corsier superbi, | Raccolga un sasso, in lor lo vibri, e basti »! Togliete ad Arnaldo questo suo lirismo patriottico, che s'alimenta di memorie classiche e s'effonde in vaticinî di trionfi (ricordisi la profezia che annunzia Legnano, « l'aquila ingorda tratta nel fango », e « i Tedeschi fuggenti oltre l'Alpi » — A. V, sc. 12ª), e di lui poco resta; poco che importi ed abbia risalto; ma quel lirismo patriottico è altresì cosa troppo promiscua, troppo generica, per poter bastare alla vita autonoma d'un personaggio drammatico.

Al Guerrazzi, nel cui petto le parole del Niccolini dovevano pure destare tanti echi simpatici, l'*Arnaldo*, quando per la prima volta s'accinse a leggerlo, diede un'impressione di noia; ed era in sostanza l'impressione giusta, che il dramma, scarso d'azione e di caratteri, pieno di declamazioni, più enfatiche che eloquenti, fa oggi ad ogni persona di gusto.

Il Filippo Strozzi.

La poetica romantica — che non gli portò fortuna — fu seguita dal Niccolini anche nel *Filippo Strozzi*, vastissima azione, che s'apre a Venezia, coll'arrivo di Lorenzino, dopo l'uccisione d'Alessandro Medici; si svolge a Montemurlo, dove, con la caduta di quella rocca, precipitano le estreme speranze di libertà: e s'epiloga a Firenze col sicuro e ormai incontrastato stabilirsi della tirannide di Cosimo I. L'azione è vasta: la storia che la costituisce è molta: ma quella storia, in que' personaggi non vive che a tratti discontinui, e que' personaggi non hanno alcuna presa sicura sulla nostra immaginazione.

Il principale di essi, Filippo, si vede meglio nella biografia che il Niccolini ne scrisse e nella ricca appendice di documenti che lo riguardano, che non nel dramma, dove la sua complessa figura s'annebbia e perde interesse. Altra arte occorreva a ritrarre cotest'uomo nato a godere di tutti i piaceri dell'intelligenza e del senso, mercante e gran signore, scettico e pure accessibile a qualche impeto di passione magnanima: cotest'uomo che sul tramonto, quando egli può dire: « Corso a sera è il mio dì. Tutto disprezzo, | Perchè tutto provai. . . . M'eran sì cari | Nello spazio primier del corso umano | Questi volumi: or vi ricerco indarno | Una risposta che i miei dubbi accheti, | Nè il senno antico a tollerar m'insegna | La vita, che è una guerra colla morte. | Forse Platone! . . . | Io colle sue speranze | Confortarmi non so; disordin vasto | L'universo è per me », si lascia trascinare a un'impresa di ribellione generosa, ma quasi folle, in cui non riesce ad avere che una parte piccolissima. Una figura così complessa e nuova richiedeva un'arte più libera, più originale e più penetrativa.

Tutto il Niccolini.

Il De Sanctis concludeva la seconda delle sue *lezioni* sul Niccolini affermando recisamente che l'autore dell'*Arnaldo* « non era nato artista »; sentenza che, presa alla lettera, sembra eccessiva: ma la parola del sincerissimo critico va intesa con discrezione, e vale a significare forse soltanto ciò che è pur necessario avvertire scorrendo tutto il teatro niccoliniano: quella prevalenza quasi continua che in esso hanno i pensieri sugli affetti, i fini etici religiosi e civili sulle ragioni dell'arte, le astrazioni sulle concrete forme viventi. Come creatore di espressive figure umane, in sè compiute ed autonome, il Niccolini non eccelse davvero: ma come banditore d'alcune idee religiose e politiche, come interprete di sentimenti suoi, che trovavano un'eco vasta e simpatica nella coscienza del suo tempo, fu poeta

di molta ed anche spesso efficace eloquenza, aiutata dalla virtù musicale del verso, non isquisito, ma sonoro. E piacque, ed acquistò una popolarità, una fama non superata da quella di nessun altro scrittor di tragedie del tempo; anzi le sue tragedie rappresentabili (lo attestava Carlo Tenca fin dal '45) furono delle pochissime del secolo decimonono che si siano sostenute sul teatro con costante fortuna per lunghi anni; poichè quelle sue tragedie (l'*Antonio Foscarini* e il *Giovanni da Procida*, in primo luogo), ritraendo delle fattezze della scuola classica, da cui il Niccolini proveniva, contenevano, come abbiamo veduto, più d'un tratto di stuzzicante sapore romantico, L'arte del Niccolini, paragonabile e paragonata non a torto a quella di Casimiro Delavigne, fu, dopo i primi saggi giovanili e prima dei due ultimi poemi drammatici, arte di transizione, o — come diceva il Tenca — di « conciliazione », rispondente al *gusto medio* del tempo e al concetto varie volte espresso da quei critici che, (come Antonio Beduschi, in un notevole *Discorso sullo stato della tragedia italiana*, 1827), vagheggiarono una riforma del teatro tragico nostro indipendente quanto più fosse possibile dagli esempi d'Inghilterra e di Germania; una tragedia, che pur accogliendo materia nuova, conservasse, tutto il decoro tradizionale del genere, e conciliasse l'unità d'azione con una discreta libertà di movimento entro i limiti del tempo e dello spazio; un romanticismo temperatissimo, insomma, o — si direbbe — d'estrema destra.

Arte di conciliazione.

Dalla « peste dal romanticismo » — così egli lo qualificava ancora nel '41 — il Niccolini non andò dunque esente: come — specie dopo il '20 — non ne andarono esenti la maggior parte dei tragici del secolo XIX. Certo non mancarono tragedie di derivazione e d'imitazione strettamente classica, scritte da valentuomini forniti d'ingegno e di coltura (ricordo l'*Edipo Re* di Silvestro Centofanti — 1829), e tragedie d'antica maniera scritte su argomenti nuovi da oscuri guastamestieri (p. es. il *Pandolfo Collenuccio* di Felice Scifoni, romano, e il *Baiamonte Tiepolo* di Felice Vicino, entrambi del 1829); ma la maggior parte degli autori, all'infuori di quei pochi che nella prima metà dell'ottocento ripudiarono anche il nome di tragedia e si buttarono risolutamente al dramma storico (come G. B. De Cristoforis, col *Sergianni Caracciolo* — 1826 — di cui presero scandalo tutti coloro che inorridivano delle cosidette licenze comiche dello Shakespeare), si proposero di conciliare il classicismo col

Tendenza prevalente tra gli estremi delle due scuole.

romanticismo, di contemperarli in varie misure, ma sempre in modo — scriveva Carlo Marenco, proemiando al primo volume della raccolta delle sue tragedie, uscito nel '37 — che le due scuole, « entrambe per contrari eccessi difettose », venissero a « trovare, quel punto dove amicamente si porgessero la mano ».

Carlo Marenco e il Niccolini

Il Marenco, che, con cotesti suoi dichiarati propositi di conciliazione, inclinò del resto assai più alla parte dei romantici, che non a quella dei classici, fu anche considerato — e, secondo me, non del tutto giustamente — come un discepolo del Niccolini; il quale in effetto non fu padre di quella troppo varia e troppo numerosa famiglia che l'arguto Yorick gli attribuiva. Meglio che in rapporto di parentela e d'affinità artistica il Niccolini e il Marenco vanno considerati in rapporto d'importanza storica e di fortuna; poichè il Marenco fu de' pochissimi autori nostri di tragedie che acquistassero una celebrità non ristretta tra i soli letterati e riuscissero ad acquistarsi sul teatro una popolarità assai larga; così che il Brofferio, punto tenero di lui, per ragioni letterarie e politiche, lo indicava, nel '37, come « il solo che in Italia calzasse lodevolmente il coturno ». Il solo fra tanti, o quasi; poichè invero, negli anni in cui il Marenco lavorò pel teatro (1827-1846), e anche più tardi, mentre, lui morto, per circa due decenni, alcune delle sue tragedie (segnatamente la *Pia*) seguitavano a riscuotere applausi, gli altri, e son pure moltissimi, — eccettuati il Pellico e il Niccolini che godevano d'una riputazione solida e larga — non ottennero che effimeri successi, o naufragarono, o passarono inosservati.

Fortuna del Marenco.

Competitori del Marenco oggi dimenticati.

Così quelli che, poco prima o poco dopo il Marenco, trattarono gli stessi temi trattati da lui; come, ad es., Filippo Cicognani, autore d'un *Vespro siciliano*, di un'*Emira* (ch'è ricalco della *Zaira* del Voltaire) e di un *Manfredi* (1822), e Tommaso Paoli, Francesco Michitelli, Carlo A Valle, Carlo Cocchetti, che pubblicarono tragedie su quest'ultimo soggetto, rispettivamente nel '36, nel '46, nel '47, nel '51. Ricordo ancora G. Checchetelli, mezzo alfierano e mezzo niccoliniano, ricco di nobili sensi, povero di virtù creativa, che, oltre un poco fortunato *Manfredi*, produsse una *Vannina Corsa* ed una *Guisemberga da Spoleto*. La *Pia de' Tolomei* di Giovanni Mini (1829), che precedette di otto anni quella del Marenco, rimase dimenticata, come quella posteriore di Giacinto Bianco (1838). Pietro Veroli con l'*Andrea d'Ungheria* (1842) non cacciò di nido la

Giovanna I del Marenco venuta fuori quattr'anni innanzi. Il *Buondelmonte* del Marenco non fu oscurato da quello composto nel medesimo anno (1827) da una donna, a cui l'arte d'improvvisar tragedie (eravamo nel periodo degli improvvisatori; cfr. pp. 331-33) aveva già procurato molta celebrità: la livornese Angelica Palli, discepola del De Coureil. L'*Ezzelino III* del march. Cesare Campori passò subito al limbo dell'opere che si ricordano senza infamia e senza lodo: e con l'*Ugolino* il Marenco ecclissò tanto chi lo precedette (come l'infaticabile in ogni campo Bernardo Bellini, 1818), quanto chi gli tenne dietro (G. B. Zannini, 1837, e A. Bucchi, 1841) nel medesimo arringo. La *Cecilia di Baone,* ch' egli lasciò inedita, e venne a luce postuma, non è punto inferiore, in fama e in pregio, a quella di classica fattura che Camillo Casetti raccolse nel 1.° volume delle proprie *Opere teatrali* (1831).

Altri dimenticati.

Questi i competitori del Marenco — se così è lecito chiamarli — più prossimi e diretti; ma non più fortunati gli autori d' altre tragedie che, per gli argomenti, non hanno riscontro nel teatro da lui lasciatoci. Antonio Somma tentò inutilmente di rammodernare la maniera alfieriana nella sua *Figlia dell'Appennino,* e inutilmente fiori di metafore romantiche (tra reminiscenze del *Filippo,* della *Francesca* e del *Carmagnola*) la *Parisina* (1835), di byroniana ispirazione. Chi ricorda adesso Stefano Filipponi col suo classico *Stefano duca di Napoli* (1829), oppure Luigi Bellucchi, per la sua *Francesca da Rimini* (1824), se non a sfoggio d' erudizione bibliografica? Chi ricorda, col *Cristo,* l'altre molte tragedie di Luigi Robiola? Così appartengono ai domini della bibliografia, più che a quelli della storia letteraria, le sei tragedie di soggetto classico di quell'Antonio Galatti messinese, che nel '35 pubblicò un *Giovanni Procida* tartassato giustamente da qualche giornale letterario del tempo: quelle del conte bresciano Francesco Gambara (*C. M. Coriolano, Medea, Germanico, Rosmunda in Verona, Rosmunda in Ravenna*), appartenenti tutte al tipo classico più comune, tranne l'*Andreola di Pancarale* (1826) curiosa per il lieto fine e gli umili protagonisti): quelle del conte Pompeo Campello, (*Pirro, Ester, Focione* (1827), d'ugual tipo: quelle non meno accademiche di Tommaso Zauli-Saiani (*Mitridate* e *Caterina Sforza* — 1827), che rimase classico e accademico, pur imitando il Byron, anche nel *Marin Faliero* (1828); il *Guido dalla Torre* del conte G. B. Carrara Spinelli (1826) avverso alle

licenziose innovazioni de'romantici; l'*Alcmeone* di Costantino Piccoli (1825); la *Costanza* d'Aragona di G. Cino Rossi; l'*Ester* (1836) del Bellotti oggi ancora tanto celebre come elegante traduttore dei classici greci; il *David* di Fortunato Brizio (1841); la *Clarice Visconti* (notevole pei cori) di Luigi Barbareschi (1835); l'*Anna Erizzo* di Antonio Dall'Acqua; il *Maione* di Gaetano De Pasquali; ed altre simili oscure produzioni.

Alcuni tra i meno noti

Meno inosservati passarono i lavori d'altri, come Pietro Corelli (*La famiglia dei Coreggeschi di Parma*, *Rosmunda*, *Lodovico il Moro*, *Farinata degli Uberti*, ecc.), certo più caldo d'amor di patria che d'estro; Ippolito D'Aste, un degli ultimi a conservare le fogge dell'Alfieri (*Sansone*, *Mosè*, *Epicari*); Napoleone Giotti (*La lega lombarda*, — applaudita trilogia — ecc.); Giuseppe Pieri (*Diocleziano*, *Cunizza da Romano*, *Gaspara Stampa*); Braccio Bracci, detto da qualcuno « il bastardo del Niccolini » (*Pier Luigi Farnese*, *Isabella Orsini*, *Luchino Visconti*, ecc.); Giuseppe Ricciardi (*La Lega Lombarda*, *I Vespri*, *Masaniello*, *La cacciata degli Austriaci da Genova*, ecc.); Giuseppe Montanelli, la cui *Camma* piacque ad Adelaide Ristori, che la fece piacere; Domenico Bolognese, applaudito pel *Prometeo*, ma più per la *Noema o la figlia di Caino*, la cui rappresentazione fu a Napoli, secondo i giornali del tempo, un « avvenimento straordinario », anzi « unico »; Tommaso Arabia, che non avendo potuto nè rappresentare nè stampare un *Francesco Ferruccio*, e avendo solo ottenuto il permesso di stampare la *Piccarda Donati*, trionfò poi sul teatro con la *Saffo*, dove, più che la corda dell'amore, vibra quella del patriottismo; Salvatore Mormone (*Girolamo Savonarola*, 1863), ecc., ecc.; poichè — a voler registrare tutti gli autori di tragedie che ottennero, tra il '20 e il '70, qualche breve grido — l'enumerazione potrebbe seguitare un bel pezzo.

Successi effimeri.

Di coloro che vennero in fama scrivendo pel teatro prima del '70, non uno per altro lasciò una tragedia che durasse. Caddero nel dimenticatoio non solo il *Marin Faliero* (1865) di Giovanni Puccini; la *Norma*, tanto applaudita, del romano Carlo d'Ormeville (1865); l'*Ines de Castro* di Laura Mancini, che pure oscurò la fama dell'*Ines de Castro*, abbastanza fortunata nella prima metà dell'ottocento, di Davide Bertolotti; la *Pia de' Tolomei* di Piero Corbellini (1866), ecc.; ma pure le tragedie d'alcuni, che per altri generi di componimenti teatrali salirono a celebrità oggi non ancora estinta; come Leopoldo

Marenco, figlio di Carlo, che incominciò la sua lunga carriera d'autore calzando il coturno (*Piccarda Donati, Saffo, Speronella, Jacopo Bussolari*), e Paolo Giacometti (*Giuditta, Godoberto, la famiglia Lercari, Bianca Maria Visconti, Isabella del Fiesco, Sofocle*).

Cause della fortuna di C. Marenco.

La fortuna di Carlo Marenco, come tragico, — per tornare ora a lui — non è punto dovuta al genio, o, almeno, ad una incontestabile superiorità d'ingegno su tutti coloro che negli anni suoi tentarono la tragedia. Egli non eccelse per ricchezza spontanea e per originalità di vena, non dischiuse nuovi mondi, non sorprese con nuovi pensieri e nuovi ardimenti; ma, contemperando e fondendo, conciliando e armonizzando elementi, tendenze, gusti diversi, riuscì più facilmente a conquistare il pubblico.

Il suo temperato romanticismo.

Gl'intenti di conciliazione, ch'egli stesso — come abbiamo veduto — ha dichiarati, non gli tolsero d'inclinare — secondo le esigenze del tempo — assai più verso il romanticismo che non verso il classicismo. Certo però, se la prima tragedia che egli espose sul teatro, il *Buondelmonte e gli Amedei* (*Il Levita d'Efraim*, ch'è del '21, e il *Corradino*, che pure è anteriore al *Buondelmonti*, rimasero inediti fino al 1856), parve subito a qualcuno « una lanterna magica » per i frequenti mutamenti di scena; e se anche in seguito non ebbe scrupolo di trasportare l'azione da un luogo all'altro, con rapide vicende, in generale si guardò dall'eccedere in cotesta libertà, e si studiò di usarne compatibilmente con i mezzi meccanici di rappresentazione e con l'assuefazione degli spettatori. Gli piacque egualmente di non trascurare la pittura degli ambienti e de'costumi storici; ma cercò che non ne venisse inciampo al moto continuo e celere dell'azione; volle largamente trasfusa e svolta nelle tragedie la storia; ma riassunta e rimaneggiata in modo ch'essa potesse servire di sostrato a un intreccio drammatico interessante.

I maestri del Marenco.

L'influenza dell'Alfieri, ch'egli aveva preso a seguitare molto da vicino, quando, ancor giovanissimo, compose *Il Levita d'Efraim* e il *Corradino*, si nota — benchè assai attenuata — anche nelle tragedie posteriori. Ritrae della maniera dell'Alfieri il suo non infrequente studio di far convergere — pur nella maggiore ampiezza e varietà delle strutture drammatiche — tutto l'interesse sulle crisi e i contrasti estremi delle passioni. Prese ancora talvolta dall'Alfieri schemi di scene

e lineamenti di personaggi — come nella *Giovanna I*, che ricorda in più luoghi la *Maria Stuarda* — spunti di dialogo e frasi: ma le reminiscenze alfieriane sparse nel suo teatro non pareggiano in numero quelle d'autori d'altra scuola: dei santi padri del romanticismo, a cui più volle accostarsi. Così nel *Corso Donati* riprodusse qualche cosa del *Goetz di Berlichingen* del Goethe; qualche cosa della *Congiura del Fiesco* dello Schiller nell'*Ugolino*, dove è pur alcuna di quelle tracce shakespeariane che sono abbastanza frequenti nelle sue tragedie. Prese inoltre dal Manzoni, prese dal Niccolini, e, finalmente, prese anche dall'Hugo; anzi da quest'ultimo, non soltanto andamenti e colori, genericamente, ma interi episodi.

Il colorito del suo teatro.

Del resto non c'è bisogno di rilevare coteste particolari imitazioni per istabilire la parte verso la quale il Marenco propese; gli effetti melodrammatici di molti episodi, il lirismo frequente, il tono e l'indole delle passioni, le fisionomie de' personaggi, e specialmente quelle delle donne, stendono sul suo teatro una vernice romantica assai risaltante, s'anche il romanticismo del Marenco, non ricusò di allearsi alle tradizioni classiche e cercò le vie del giusto mezzo.

Le sue donne.

Le fisionomie delle donne — dicevo — perchè effettivamente le donne del Marenco — madri, spose, fanciulle — hanno tutte — anche Giovanna I — quel non so che di languido e mesto, di delicato e molle, pur nella passione accesa, di puro e di soave, di rassegnato e di umile, d'angelico e di pietoso, che in diversa misura impronta l'anima della *donna romantica,* o prediletta dai romantici. La Pia ideata dal Marenco è un dei più tipici esemplari della pallida e dolente schiera di figure femminili, alquanto sbiaditelle, la maggior parte, e parecchio manierate, che crebbe a dismisura sotto i patetici chiarori lunari del romanticismo. E cotesta Pia piacque, divenne la più popolare di tutte le donne del Marenco, e determinò la fortuna della tragedia che da essa s'intitola.

La « Pia dei Tolomei ».

La quale ha per fonti i sette divini versi di Dante (molto remotamente) e (molto prossimamente) le decine su decine d'ottave della novella di Bartolomeo Sestini, uscita nel '22. Fra le tragedie del Marenco la *Pia dei Tolomei* è una delle più semplici. Rinaldo marito di Pia, parte per la guerra non pienamente rassicurato dalle lagrime onde la dolce consorte ha bagnato l'*impresa* da essa trapunta per lui, e dai teneri addii in cui essa s'effonde. Senz'averne alcun motivo serio, egli, da uomo del

medioevo e da marito innamorato, è geloso; e perciò, lasciando al fido amico Ugo la custodia delle sue castella, gli commette anche di vegliare sulla virtù coniugale della moglie. Incauto! Quell'Ugo era proprio l'unico di cui non dovesse fidarsi, perchè da molt'anni ardentemente innamorato della virtuosa donna datagli in custodia; e poichè un amore fatale come il suo non obbedisce al freno della lealtà e del dovere, egli coglie il primo momento opportuno per palesarlo a lei, che sdegnosamente lo respinge.

Le voglie deluse diventano rabbia di vendetta; ed Ugo approfittando della gelosia di Rinaldo, gli dà facilmente ad intendere che Pia l'ha tradito. Allora Rinaldo la trae in quel castello di Maremma che dev'essere la sua tomba, ed ivi l'abbandona a lunga agonia. Tra lo squallore della mortifera solitudine maremmana essa geme invocando chi la conforti e l'ascolti, quando da una porta segreta sbuca improvviso e le si presenta Ugo, a prometterle salvezza, purchè gli ceda e acconsenta un momento ad amarlo. Inutile tentativo, chè Pia preferirà mille morti a simil colpa; ma Ugo, dopo essere stato così di nuovo respinto, rammentando le lagrime della gentile sua vittima, tocco dal rimorso, svela al padre di lei la calunnia di cui l'ha oppressa, perchè corra a liberarla. Le parole del padre non troverebbero però credenza in Rinaldo, sempre avvolto ne' suoi gelosi sospetti, se Ugo (il quale è l'uomo delle improvvise comparse) non sopraggingesse « smunto e pallidissimo in veste di pellegrino, lacera sul davanti », sorretto da due guerrieri che l'hanno raccolto ferito; e se non confermasse il racconto del vecchio Tolomei, confessando il proprio tradimento. Rinaldo furente gli si lancia addosso, ma Ugo lo previene strappandosi le bende delle ferite; e spira.

Il quint'atto ci trasporta di nuovo in Maremma, dove Pia, disfatta dalla febbre, ormai quasi agonizzante, cerca qualche ristoro, fuor del castello, alla micidial frescura della squallida campagna. È un'ombra che respira appena; su lei pesa il travaglio dei patimenti fisici e il travaglio dell'anima, ancor più atroce: ma la soave creatura, nell'estrema sua miseria, sente e intende ancora le miserie altrui, se ne commove, e vorrebbe consolarle. Lì vicino al luogo dov'essa s'è fatta adagiare c'è una tomba, su cui viene a piangere una contadina. Pia s'accorge di costei, la fa chiamare presso a sè, ne ascolta la storia lagrimevole, se ne intenerisce, e dona alla poveretta una preziosa collana,

che a lei ricordava i giorni più lieti della sua vita. Rinaldo, che intanto sopraggiunge, la trova così. Troppo tardi, troppo tardi; Pia, esausta, non può seguirlo, non può vivere più con lui e per lui, non può godere l'amore che egli le ha ridonato, la felicità ch'egli le promette. Essa muore; ma soavemente, beneficando, benedicendo, perdonando, in atto dolce, come il breve suono del suo nome.

Le corde patetiche, che il romanticismo predilesse, qui son toccate tutte: e quasi che Pia, tanto buona e tanto infelice, non fosse bastata a intenerire ogni cuore, il Marenco pose pure, tra i cupi furori di Rinaldo e il martirio dell'innocente sua sposa, le inconscie malinconie di una bimba, che cerca e aspetta invano la madre. Tutto è pianto e mestizia, tutto è malinconia anche nell'aspetto della scena del terzo e del quint'atto; e tutto cotesto patetico è di quel genere appunto che meglio allora penetrava nell'anima del pubblico.

Il patetico nella « Pia »

Non solo nella *Pia*, del resto, bensì pure in molt'altre sue tragedie, il Marenco seppe ottenere di tali effetti: ma al pubblico d'allora piacevano oltre le sentimentalità tristi, anche le sentimentalità eroiche e patriottiche: e la tragedia italiana dell'ottocento fu infatti molto spesso pervasa dalle passioni e dalle aspirazioni politiche del tempo. Ora cotesto elemento non manca neppure in gran parte delle tragedie del Marenco, come il *Buondelmonte*, il *Corso Donati*, l'*Ezzelino III*, il *Manfredi*, il *Berengario Augusto*, *La Guerra dei Baroni*, l'*Arrigo di Sveria*, (benchè nessuna di esse possa dirsi veramente tragedia politica); ma in nessuna d'esse è così abbondante come nell'*Arnaldo da Brescia*, che, nel teatro del Marenco, anche per certi pregi di fattura, è pur una delle più notevoli.

Contenuto sentimentale e contenuto patriottico nelle tragedie del Marenco

All'autore, che fu uomo prudentissimo, alieno da ogni lotta, mancò forse il coraggio di stamparla, quantunque l'avesse composta fino dal '34, e nel '38 ne offrisse al pubblico qualche saggio. Il confronto con quella del Niccolini fu fatto già più volte, ma sarebbe da rifarsi con mente men prevenuta in favore della seconda: che, sbagliata come lavoro teatrale, non è nemmeno in fondo il sublime poema comunemente vantato da tanti. Quello del Marenco, in sostanza, è un Arnaldo men turgido di speranze e d'entusiasmi, meno iconoclasta di fronte al papato e all'impero, ma più concreto psicologicamente e, fors'anche, storicamente. Il suo pensiero religioso non invade il dogma, non va oltre il concetto del papato ridotto a un puro ministero spi-

Il suo « Arnaldo da Brescia »

rituale, e della chiesa purgata dagli abusi: « Incontrastato regni | E pacifico sire il pastor sommo | Nelle eccelse basiliche: e più bella | Risplenda qui sui trionfati abusi | Religion » — egli dice — ed è il concetto di Desiderio nell'*Adelchi*, che vuol ricondurre il papa ad essere « re delle preci. signor del sacrificio ».

L'impero non è un idolo per l'Arnaldo del Marenco; ma all'annunzio che i Tedeschi s'avvicinano, egli non si sarebbe unito al coro che canta nella tragedia del Niccolini: « Il ferro divori i lurchi Alemanni, | Voliamo a quell' Alpi che mandan tiranni. | Si chiuda col petto l'infausto sentier »; poichè pensa invece di andare incontro a Federico e dirgli: « O Cesare! se l'itala contrada | Provvidamente a visitar tu vieni, | Nemico a' suoi tiranni, e de' suoi figli | Ricomponendo i sanguinosi piati, | Ben venuto sii tu: ma se gli orrendi | Segni del tuo furor, tu non cultore, | No, ma devastatore empio ti mostri | Del giardin dell'Impero, arretra il passo, | Tiranno, e la mal scesa alpe rivarca ». Cotesti sensi, convenienti a un patriotta italiano del secolo XII, potevano parer troppo tiepidi ed umili in un italiano del secolo XIX; ed invero il Marenco non fu uomo di troppo accesi entusiasmi, e poeta suscitatore d'entusiasmi politici; egli cantò piuttosto le miserie del passato che le speranze dell'avvenire; compianse l'Italia con un accoramento inerte, che non doveva direttamente persuadere all'azione; ma, comunque, sentì ed espresse dolori e vergogne ch'erano nel cuore di tutti, e che negli animi più robusti si convertivano in propositi di lotta. La malinconia quasi scorata, di cui si vela il pattriottismo nel teatro del Marenco, appare meglio che altrove nel soliloquio d'Arnaldo prima di lasciar Roma, donde lo caccia l'ira del popolo concitatagli contro dai sacerdoti: « O delle patrie tu la più diletta. | E la più amara a un tempo, Italia! o terra | D'eterni esigli, ai generosi è fato | Stampar la polve tua d'orme fuggenti. | E quando fia che alla tua prole doni | Libertà di virtudi e fido albergo | E certa sepoltura? È in noi delitto | L'amor delle tue glorie; è gran periglio | Il sovvenir della grandezza avita; | E il tentar che risorga è un rinascente | D'ogni secol desio che muor nel sangue. | Perchè serbi, o crudel, le tue superbe | Tentatrici rovine, e non consenti | Di un'età irrevocata almen l'oblio? | Perchè alteri ne vuoi sol perchè siamo | Non volgarmente miseri; e pensosi | Noi del passato, inesorabil prema, | Scaduta stirpe, un memore dolore? ».

Nelle sospirose tragedie del Marenco anche l'amor di patria s'avvolge e s'adagia in una specie di languore romantico, tende all'elegiaco e al patetico, brilla come una lacrima, suona come lamento: ma pur si sente; ed anche in quell'espressione svigorita, anche in quella attenuazione sentimentale, che non accennava a sogni d'anime ribelli e indomite, a scoppi di passioni ardenti, ad audacie di congiure o di battaglie, esso, in quel tempo, potè destare molti echi in molti cuori più o meno similmente disposti; e cotesta nota, anche così modulata, dovette piacere ai sentimentali nostri nonni.

Dopo il Marenco, morto al mondo, ma non al teatro, nel 1846, la storia della tragedia italiana può compendiarsi molto in breve. Dopo Marenco.

Se le produzioni dei tanti tragici pullulati a mezzo il secolo XIX (ed io mi sono ristretto a ricordarne solo una parte), o non ebbero neppure un istante di celebrità, o vennero tosto dimenticate, non fu capriccio e ingiustizia dei contemporanei e dei posteri; chè veramente forse un solo lavoro merita ancor oggi d'essere distinto — come andò distinto subito fino da quando apparve nella *Rivista contemporanea* del '57 — tra la vasta colluvie d'opere scadenti o mediocri e, soprattutto, prive d'ogni impronta originale, che costituiscono il repertorio tragico formatosi in Italia durante gli anni in cui primeggiavano sempre il Pellico, Niccolini e il Marenco: ed è il *Paolo* d'Antonio Gazzoletti.

Il Tommaseo lo lodò con parole certo troppo alte, e lo dichiarò degno della « riconoscenza degli uomini »: lo lodarono pur altri (tra i quali il Manzoni, il Carcano, il Cantù), che, oltre i pregi di bellezza che poterono scorgervi, *sentirono* certo nel *Paolo* la verità della loro fede: ma, tolta di mezzo ogni iperbole encomiastica, e fatta la debita parte ai motivi extra-estetici che, senza dubbio, contribruirono a determinare alcuni giudizi, è mestieri riconoscere nell'opera del Gazzoletti un de' più notevoli tentativi fatti dalla tragedia italiana nel suo tramonto. Il Paolo del Gazzoletti.

Il *genere* tramontava infatti quando il Gazzoletti s'avvisò di ravvivarlo e di rinnovarlo, riconducendolo « su quel sentiero per il quale fu avviato dai poeti greci che ne furono i padri ». La tragedia — per servirci delle sue parole — gli « parve creata per essere maestra alle masse de' grandi principi religiosi e morali onde s'informa la civiltà d'un paese e d'un tempo; e come a tal uopo i tragici greci solevano il più delle Il rinnovamento della tragedia tentato dal Gazzoletti.

volte attingere i soggetti e le inspirazioni loro alle origini di quella civiltà pagana », così egli pensò che, « per raggiungere il medesimo fine nella società moderna, la tragedia dovesse ricorrere alla fonte di questa, ossia ai tempi eroici del cristianesimo, rinfrescando nello spirito e nel cuore degli uditori, con precetti ed esempi. quelle massime di morale e sociale dottrina, che regolano, da Cristo in poi, i progressi dell'umanità ».

Fu dunque un tentativo di dramma cristiano — di quel dramma cristiano, di cui, nell'attuale risveglio spiritualistico, si predica oggi da qualcuno l'avvento — fatto con certa serietà d'intenzioni, benchè tra il '54 e il '57, quando il Gazzoletti vi attendeva, non corresse stagione molto propizia a una simile impresa.

Concetto ed esecuzione del « Paolo ».

L'idea madre è il contrasto de' due mondi, il pagano e il cristiano, messi a fronte con armi diverse; l'uno forte di ricchezza e di potenza, di tradizioni e di coltura; l'altro forte d'innocenza e di fede, d'entusiasmo e di vigore morale. Questo contrasto, che deve risolversi col trionfo delle nuove energie spirituali, destinate a conquistare ogni anima buona, è sentito dal poeta ed espresso con alcuni tratti felici; ma la favola del *Paolo* nella sua struttura, negli elementi di cui è combinata, non risponde all'austera grandezza del concetto fondamentale e del protagonista, ch'esce alquanto sminuito da quella specie di parte di fra Cristoforo che il Gazzoletti gli fa rappresentare. Perchè a ragione il Tommaseo (pur senz'adombrarsene) avvertiva più d'una somiglianza d'invenzione tra la nostra tragedia e i *Promessi Sposi*.

Il « Paolo » e i « Promessi Sposi ».

Giunia, figlia di Giunio Silano, morto vittima di Agrippina, e nipote di Torquato Silano, caduto vittima di Nerone, non è una povera contadina, come Lucia, ma è un fiore di leggiadria e di modestia, che stimola le voglie dell'imperatore; il quale, preso da veemente passione, si degna — diversamente da Don Rodrigo — di richiederla in isposa. Il primo messo da lui inviato a Giunia, è Seneca; alla cui gravità di filosofo — a dir vero — mal s'addirebbe l'amorosa ambascieria, ch'egli coonesta però a Giunia, a sè stesso e agli spettatori con una sua buona speranza. Forse l'amore, forse la grazia soave, che spira da Giunia, compiranno il miracolo che i consigli della filosofia non hanno fatto, e freneranno in Nerone i perversi istinti, ridaranno a Roma e all'impero un principe savio, un padre!... Giunia è piena di ribrezzo per Nerone, da cui (ostacolo tutt'altro che

raro in tragedia) la divide anche il sangue de' suoi: ma le ingegnose argomentazioni di Seneca già quasi quasi la trarrebbero a cedere, se non intervenisse in buon punto Paolo, da lei conosciuto ad Efeso, da lei tenuto in luogo di padre e da lei venerato quale maestro, benchè non convertita ancora alla fede ch' egli va propagando. E l' apostolo la svolge facilmente dai pensieri a cui Seneca l'aveva presso che condotta, parlandole di quella fede della quale essa aveva già accolti nel cuore inconsapevolmente i germi, e della quale egli ora la invita a conoscere i misteri e ad abbracciare la legge.

La conversione aperta di Giunia non avviene però che nel II atto, dopo ch' essa ha assistito, in un sotterraneo, a un convegno di cristiani, ed ivi ha veduti tradotti in esempi d'umiltà, di carità, di perdono, di fratellanza i principi della nuova dottrina. « Tanta ricchezza d'amore e di fede », ch'essa là trova, la induce tosto a spogliarsi giocondamente delle caduche ricchezze datele dalla fortuna; e così, a un tratto, « da' bugiardi sogni | Esce, e al vero s'affaccia unico Sole | La felice e redenta anima *sua* ». Ma un altro « sole », nel momento stesso, sorge a bearla: e si chiama Eudoro! È un giovine guerriero eroe della infelice spedizione di Cesennio Peto contro i Parti, modesto e pio, soldato di Roma e soldato di Cristo. *Vederlo, udirlo, e non amarlo,* per Giunia, *umana cosa non è;* e poichè Paolo le suggerisce di mettersi sotto la protezione di un marito, per meglio schermirsi da Nerone, fuggendo in lontani paesi, Giunia gli lascia chiaramente capire che, se Eudoro volesse . . . Ma Eudoro (fortunatissima combinazione) vuole appunto ciò che Giunia desidera: perchè, senz'averlo mai detto a nessuno, egli è innamorato di lei fino dal giorno che la vide (come il fratello di Gianciotto vide la prima volta Francesca) « Immersa nel dolor per le crudeli | Perdite de' suoi cari, solitaria, | Vereconda orfanella . . . . | . . . lenta tra i roseti e sola ». Paolo fa contro le mire di Nerone qualche cosa di più che fra Cristoforo non potesse fare contro le mire di don Rodrigo: non solo favorisce e affretta l'unione dei due giovani innamorati, ma li, subito, senza por tempo in mezzo, la suggella e la benedice.

Nerone intanto aveva ordinato a Tigellino che, non bastando le preghiere a piegar Giunia, si ricorresse alla forza; e così, al principiar dell' atto III, l' attende in riva al lago d'Agrippa, tra i voluttuosi tripudi della sua corte, della quale un solo — il savio Seneca — fastidisce le inoneste delizie.

Ma il ratto di Giunia riesce all'imperatore peggio che il ratto di Lucia non riuscisse a Don Rodrigo: una mano d'audaci cristiani (guidati forse da Eudoro, benchè non sia detto) piomba sui satelliti del tiranno, che scortano la lettiga dentro la quale fu chiusa a forza la povera Giunia, li sgomina, ritoglie ed essi la preda, e lascia Nerone a cercar prima di consolarsi del perduto « freddo amplesso | Di un'insulsa pudica » nei deliri di un erotismo contro natura (« Leggi | Nuove a natura io detterò . . . S'arrechi | Il velo nuzial . . . , fumin gl'incensi . . . , | Ardan le tede. . . , ad Imeneo s'intoni | Canto di nozze non udito mai . . » — A. III, sc. 7.ª) : e a cercar poi altro ristoro al danno patito in un'atroce vendetta. Arda Roma; dell'incendio si ritengano autori i cristiani; contr'essi si volgano l'ire del popolo; scorra il loro sangue a fiumi; e la vilipesa autorità d'Augusto sarà risarcita dello scorno.

E così — entrandoci anche un poco le pazzesche megalomanie di Nerone, che sogna d'emulare prima l'onnipotenza distruggitrice di Giove, e d' « eclissar » poi « la rinomanza di Quirino », facendo sorgere dalle ceneri della « immonda Roma dei padri » una Roma « nuova » più « bella » — Roma árde. Ma il canto che Nerone si prepara a sciogliere dinnanzi all'immane incendio, da cui resta commossa la sua malata fantasia, è interrotto dall'improvvisa irruzione di un vecchio giudeo insanguinato, che « forzò l'ingresso », per venire a supplicarlo, prima, e a ingiungergli minacciosamente, poi, di sospendere l'iniqua persecuzione contro i cristiani. È Paolo: e la scena culminante del dramma è appunto cotesta. Da una parte l'Apostolo, splendido di zelo coraggioso e d'ira santa: dall'altra il pazzo feroce e artista, che dalle ciniche proposte (egli propone a Paolo, se vuol salvi i cristiani, di dargli in mano Giunia: appunto come Don Rodrigo propone a Cristoforo di consigliare a Lucia d'andare a mettersi « sotto la *sua* protezione »), passa a sentimenti di simpatia e d' ammirazione per lo straordinario uomo che gli sta dinnanzi. Sì certo: Paolo « Morrà . . . Ma non tormenti . . . E non catene » — quest'è il finale comando di Nerone; e qui anche, con l'ultima scena del IV atto, la tragedia, in ciò che ha di essenziale — cioè nella collisione del mondo antico, feroce e corrotto, col nuovo, vergine ed eroico, da cui, pure inconsciamente, il primo si lascia conquidere — è finita. Nerone ascolta, quasi ammirando, l'impetuosa parola di Paolo, ispirata da un « seducente, strano fanatismo », e fluente da una « non

ignobile vena di facondia ». Non la comprende, non l'accoglie nel cuore, non se ne turba; nondimeno quella parola ha virtù di renderlo qualche momento pensoso, di temperarne la bestialità, d'incutergli un senso di rispetto ch'egli esprime condannando Paolo a morte men disumana, senza « tormenti » e senza « catene ». Questo effetto è certo più mirabile di quello che la parola di Paolo opera su Seneca. Toccar l'anima dello stoico (A. III, sc. 5.ª), o di sua moglie Paolina (A. V, sc. 1.ª), era facile; ma la vincitrice potenza del cristianesimo non poteva apparire intera che nel cozzo vittorioso del « veggente di Dio » col maggior mostro dell'umanità non redenta.

Il V atto è semplice epilogo. L'apostolo è in carcere, circondato da prigionieri cristiani, ai quali sta impartendo gli ultimi ammaestramenti (sc. 2.ª): quand'ecco Eudoro e Giunia, che, avendo appresa la strage dei cristiani e la cattura di Paolo, mentre apprestavansi a salpare da Brindisi « per la Grecia nativa », in cerca di asilo sicuro, eransi affrettati a fare ritorno in Roma, per dividere la sorte dei fratelli di fede, o per liberare il maestro. Con « un piccol resto | Dei tesori di Giunia ». Eudoro ha già corrotte le guardie del carcere: tutto è predisposto per la fuga...: ma Paolo ricusa, ostinatamente ricusa di seguirli, di mettersi in salvo. Dio non gli accenna la via dello scampo; Dio non gli comanda di vivere ancora. Abbastanza egli è ormai vissuto; molta semente ha sparsa pel mondo; ora è tempo di confermare la dottrina con l'esempio, morendo senza paura, affrettandosi a « un dolce | Passaggio dal travaglio alla mercede, | Dagli stenti al riposo ». Si salvino invece Giunia ed Eudoro, poichè la loro ora non è ancor giunta e la loro *missione* non è compiuta. Vadano: e se al consiglio, alla preghiera non s'arrendono, « valga il comando »: partano! In questo mentre il carnefice entra e chiama: « Paolo di Tarso! » — « Eccomi », risponde l'apostolo: e, inginocchiatosi a pregare un momento per sè, per la « chiesa tribolata e oppressa », per « l'antico | Popolo d'Israello », a cui Dio doni luce che lo guidi alla verace fede, e per « l'Italia alfin » — perchè « il lungo secolo di pianto | Onde i nepoti sconteran degli avi | La superba grandezza, in lei non spenga | Fede e virtù » — s'avvia sereno e quasi giulivo al supplizio.

Certo cotesto *Paolo*, costituito in gran parte di non nuovi e non robusti elementi drammatici, mezzo tra il dramma filosofico ed il melodramma, povero d'azione, povero di personaggi Valutazione del Paolo.

che importino e significhino, trasandato nella verseggiatura. non è un capolavoro; nondimeno, tenuto conto di qualche bel momento. e di qualche alta espressione che vi prende la figura del protagonista: tenuto conto dell'atteggiamento presovi dalla figura di Nerone. che cessa d'essere il perpetuo mostro sanguinario. e, restando tiranno, non è più un dei soliti tiranni da tragedia; tenuto conto soprattutto del contenuto insolito che il Gazzoletti cercò di versarvi, risalendo alle origini del cristianesimo riguardato come legge perpetua di libertà e di progresso umano. coll' intento di rinnovare così gli spiriti della tragedia (alla quale, nel *Prologo*, diceva: « Or tu, casta Melpomene, che il Pindo | Favoloso non abiti, ma sede | Hai del Calvario sulle sacre cime. | Che non armi la destra d'omicida | Pugnal, ma il segno del comun riscatto | Alzi, e perdono in quello e oblio comandi; | Tu che non chiami sull' austero ciglio | Vano pianto d'amor, folgore d'ira, | Nè in disperato lamentar ti piaci, | Ma del dolor l'inesorabil legge | D'alte speranze e di pietà si tempri. | Che dolcezza di ciel vien dal tuo pianto, | Mostraci, o Diva, i gloriosi albori | Di questo giorno, a cui nascemmo: e danne, | Che dagli albori argomentiam fidenti | L'attesa luce del suo pien meriggio »), è pur necessario concludere che il *Paolo* merita di non andar confuso con tant'altre tragedie poco prima, o poco dopo, apparse. alle quali un po' di medioevo, o di storia più recente adattata ad uso del teatro, molta eloquenza liberale e patriottica. più o meno magnifica, e molto sentimentalismo romantico hanno fatto le spese.

Il decennio 1860-70 tragedie di P. Cossa.

Dopo il '57 però — l'anno in cui, come abbiamo avvertito. uscì il *Paolo* — le tragedie cominciarono a diradare. Nel decennio dal '60 al '70, quelle che, p. es., allora compose P. Cossa, o passarono inosservate (*Mario e i Cimbri*, 1862-'64), o tardarono ad uscire finchè (p. es. il Sordello, 1876) l'autore non ebbe conquistata col *Nerone*. nel '71 — cioè con un lavoro intitolato stranamente *commedia*, ma che tragedia, nel senso comune del vocabolo, non era più davvero — la grande celebrità che gli altri drammi storici posteriori gli mantennero, ma non gli accrebbero. L'altre, composte da diversi che vollero affrontare il giudizio del pubblico, o della critica (e ne abbiamo già menzionate alcune), non mutarono la fortuna declinante del *genere*, raccomandata ormai più all'ingegno e alla fama d'alcuni interpreti (la Ristori. Tommaso Salvini, Ernesto Rossi), che non alla conquistatrice virtù degli autori.

Di coloro che non riuscirono a ravvivare la tragedia in quegli anni ricorderò qui ancora il conte Angelo De Gubernatis, che, fecondissimo in ogni sorte d'amena e non amena letteratura, scrisse molto anche pel teatro; e, tra l'altre cose, cinque tragedie: un *Sampiero* (1858), un *Pier delle Vigne* (1860), a cui toccò l'onore d'essere recitato da Ernesto Rossi, un *Crescenzio* (1860), un *Jacopo Bonfadio* (1862) e una *Morte di Catone* (1863). Tra l'una e l'altra ci coteste sue imprese tragiche, e più tardi, il De Gubernatis tentò le ormai più comuni e promettenti imprese dei drammi storici, in prosa o in versi. Non che tra drammi e tragedie, molte volte, la differenza intrinseca fosse grande; ma giovava ingannare la diffidenza e la stanchezza del pubblico cambiando almeno il nome della vecchia merce. A. De Gubernatis.

Dopo il '70 le sorti della tragedia precipitarono; e fu rogato da più critici del tempo, di diverso sentire, ma non di disuguale autorità (basti ch'io citi Francesco De Sanctis e Giosuè Carducci), il suo atto di morte. Il periodo del Risorgimento italiano era chiuso; la musa del patriottismo, che aveva galvanizzata la stanca Melpomene nostra per oltre mezzo secolo, ormai doveva interrompere il lungo suo canto; e così la tragedia perdeva anche l'ultima sua ragion d'essere, l'ultima sua vitale energia. Ciò non ostante qualche guizzo lo dette ancora. Le giovò alquanto la popolarità di Felice Cavallotti, venuto su con *I Pezzenti* (1871), *Guido* (1872) e *Agnese* (1873); le giovò alquanto la vena non limpida, ma copiosa, di cotesto battagliero epigono del romanticismo lombardo e vittorhughiano; che non ebbe mai altro tempo da dare all'arte se non quello di quando in quando avanzatogli tra le sue lotte d'uomo di parte e di polemista, e non ebbe altro da versare nell'arte sua che l'enfasi della sua sentimentalità democratica. Estinzione del genere dopo il '70. Ultimi guizzi. F. Cavallotti.

Ma anche il Cavallotti — che pure equilibrò il suo radicalismo politico con opinioni e tendenze letterarie molto conservatrici — volse presto le spalle alla tragedia, di cui ormai andavasi perdendo pure il nome. Già incominciava a decrescere la voga dello stesso dramna storico, che fu della tragedia il copioso succedaneo diretto; tramontava la stella di Napoleone Giotti (Carlo Jouhaud); e non riusciva a salire molt'alto sull'orizzonte quella di Vittorio Salmini (*Lorenzino de' Medici*, *Violante*, *Maometto II*); Ulisse Barbieri — caro al pubblico di tutte le arene d'Italia pe' suoi drammacci assurdi, pieni Crisi finale.

d'atroci misfatti e di stragi — scriveva un *dramma tragico* (*Giulio Cesare*, 1874) con insolita serietà, per ritornare poi tosto alla consueta sua sguaiata maniera, che, costandogli meno, gli fruttava di più: dopo i *drammi* e i *poemi* drammatici, venne infine anche la volta dei *quadri* e *bozzetti storici*, leggiadre chincaglie di breve uso: alla tragedia, alla decaduta nobil signora del teatro, non ci fu più nessuno che pensasse.

Ritardatari e rinnovatori.

Nessuno proprio, no; chè — senza contare quei tali che, vivendo un po' fuori del mondo, conservano in ogni tempo, per inerzia d'abitudine, le fogge smesse — non mancò neppure chi, conscio del disuso in cui il genere era caduto, si proponesse arditamente di richiamarlo in vita, riformandolo, rinnovandolo dentro e fuori, pure rispettandone certa supposta metafisica essenza. Tale fu, p. es., l'assunto d'un piemontese oggi affatto sepolto nell'oblio, Carlo Magnico: salutato con entusiasmo, come scopritore felice di una nuova vital forma di tragedia, da un giovane suo compaesano, che doveva poi acquistarsi maggiore autorità nella geografia che nella critica letteraria (il prof. Cosimo Bertacchi): incoraggiato da qualche compiacente persona e da qualche giornalista: e confortato anche da un parere assai favorevole steso da un poeta celebre, Aleardo Aleardi, per commissione del ministro della Pubblica Istruzione d'allora, che doveva essere — salvo errore — il Coppino. Eravamo nel '77.

C. Magnico.

Le « novità » del Magnico.

« Tre novità » commendevoli e feconde additava l'Aleardi nella tragedia da lui esaminata, uscita sotto il « titolo generico » della *pentalogia* di cui era soltanto la prima parte: *Virtù d'amore*. E coteste tre novità del Magnico consistevano: nell' « aver tentato di rimettere sulla scena una tragedia d'argomento contemporaneo e domestico »; nell' « aver dato principio colla catastrofe, che è l'origine della tragedia »; nell' « avere abbandonato lo sciolto, e usato in cambio il doppio settenario senza rima ». Ma il buon Aleardi dimenticava così la novità più grande e a cui più teneva l'autore; la novità, cioè, che tanto la prima parte della *pentalogia* (destinata a intitolarsi *Le famiglie*), come l'altre quattro parti successive (destinate ad intitolarsi rispettivamente: *Le classi sociali, Le patrie, Le coscienze, I nuovi tempi*), erano *tragedie civili*. Il resto era cosa quasi accessoria rispetto alla importanza di cotesta sostanziale innovazione; poichè tutta la tragedia precedente, antica e moderna, era stata « barbara per la sua tetra espressione, per il suo sanguinoso paludamento »; e lui, il Magnico, l'aveva

fatta *civile*, volgendola a predicare e a persuadere « l'amore che trionfa sull'odio ».

Pare che il pubblico torinese del Gerbino si compiacque e delle pie intenzioni dell'autore, quando in quel teatro fu rappresentata da Giovanni Emanuel la prima parte della *pentalogia*: ma il pubblico di Firenze schiamazzò e rise; e — a spese dell'autore e del Bertacchi, che aveva premessa alla novissima *tragedia civile* una prefazione apologetica — fece ridere i lettori della *Nazione* il Ferrigni d'arguta memoria. C'era da ridere, infatti, e da far ridere senza sforzo; e c'è pur molto da ridere anche nella terza parte della *pentalogia* (*Le patrie*; l'altre tre parti credo che non siano mai venute fuori), non rappresentata, per quanto io so, ma pubblicata nell'80. Eccone, pei curiosi, un sunto.

Al prologo, in cui si assiste all'addio che il profugo patriotta Alberto viene a dare nascostamente — in un bosco — ai figli, Attilio ed Erminia, seguono tre atti. Nel I, da un dialogo tra Attilio ed Erminia, che versa sull'amor di patria e sull'odio contro gli stranieri oppressori, si capisce abbastanza chiaramente che Erminia non può condividere col padre e col fratello quest'odio, perchè è innamorata del « capitan Manfredo », ch'è appunto dell'aborrita gente nemica. Il giorno della riscossa è vicino, e Alberto ritorna, ancor di nascosto, per partecipare alla imminente insurrezione — una specie di Vespro siciliano — in cui tutti gli esosi stranieri devono essere sterminati; ma trova che sua figlia non può essere precisamente del medesimo suo sentire, e che anzi accoglie in casa il « capitan Manfredo », e ne assapora certi *casti* baci, che « bruciano come gocce | Di lava ». Il meno che il patriotta Alberto può fare, nel furore da cui è invaso a tale scoperta, è di maledire solennemente l'indegna.

Dopo l'insurrezione (che pare non sia riuscita a quel generale macello vagheggiato da Alberto) viene la guerra, e più fatti d'armi devono essere accaduti tra il I ed il II atto, nel quale troviamo Attilio, convalescente d'una grave ferita, in un ospedale militare dei nemici, amorosamente curato da una « suora di carità » straniera, Ulrica.

Veramente, quando s'alza il sipario, si vede la suora che « dorme adagiata sopra il divano », e il giovane ufficialetto lì accanto, a divorarsela cogli occhi, non osando divorarsela coi baci, per « un mistico timor di profanarla ». La suora, che

non ha pregiudizi nazionali pel capo, poichè « È la *sua* patria il mondo, l'umanità il *suo* popolo », non avrebbe neppure nessuno scrupolo d'altro genere a lasciarsi amare; ma è della stirpe degli oppressori: qui sta l'intoppo; non per lei: per Attilio. Però amore è onnipossente, e Attilio cede alla benefica forza irresistibile, che infrange tutte le barriere erette dall'odio. Curioso è che Attilio, il quale si permette d'amare una straniera, non voglia poi permettere ad Erminia (che capita all'ospedale, anch'essa, piombando un po' dalle nuvole) di amare uno straniero; ma quando egli apprende che Manfredo (il quale pure di lì a poco sopraggiunge) è fratello d'Ulrica, s'arrende ed esclama: « Eterno Dio!... per quale | Misterioso tramite tu ne adduci al trionfo | Delle tue leggi sante... Amor, non odio al mondo | La tua mente prescrisse! ». Le due coppie si metterebbero subito a tubare soavemente, se, per disgrazia, una schiera di « militi della patria », guidata da Alberto, non sopraggiungesse ad occupare il felice ospedale. Erminia e Manfredo si mettono in salvo, ed Alberto viene ad abbracciare il figlio e ad informarlo che i capitani delle due parti belligeranti avevano deciso di decidere con una singolar tenzone di due campioni a chi spettasse il vanto del valore! A campione d'una delle due parti era stato scelto Attilio (mentre stavasene infermo e prigioniero in man dei nemici!): a campione dell'altra (vedi caso) Manfredo! « Oh sorte! » — esclama il povero giovane — ma con quel padre tanto saturo di crudeli pregiudizi patriottici non c'è da discutere: e la fine dell'atto ci lascia perplessi su ciò che vorrà succedere.

Il principio del III ci offre una sorpresa. Manfredo è in carcere — anzi in confortatorio — condannato a morte dai suoi. Egli ed Attilio, contro voglia e contro coscienza, erano pur scesi in campo a misurarsi, ma risoluti a non farsi reciprocamente del male. Così il duello era andato molto per le lunghe, con grave meraviglia e scandalo degli astanti, indignati d'un gioco che pareva finire in burletta. Ma quando — racconta Manfredo — « S'avvide il fiero Alberto dell'indugiar pietoso, | Piombò, di mano al figlio strappò la spada, e mentre | Gli spettator fremevano mandando grida al cielo, | Furibondo m'assalse. Gli offersi il petto, ed egli, | Pur nol tentando, un largo solco vi apriva... Io caddi | Grondante del mio sangue: ed ei... vincea la sfida. | Guarito appena, io venni da un Consiglio di guerra, | Testimone l'esercito intero, come infame | Tra-

ditor condannato all'estremo supplizio . . . | Ma non me ne dolgo: amore colpevole mi rese | Di fellonia: tradito ho l'onor della patria, | L'onor del saper meglio uccidere un fratello | Con le insidie di un'arte, per un onor più grande: | L'amore. Ed io per esso morrò gloriosamente ». Non muore, invece: perchè dopo un'inconcludente comparsa nel carcere d'Attilio « travestito da cappuccino », Attilio, sempre vestito da frate, va ad assalire il campo nemico. Nella mischia generale che succede i compatriotti di Manfredo, che hanno la peggio, si dimenticano di fucilare il condannato: ma nella stessa mischia cade ferito mortalmente Alberto. Il tenace odiatore degli stranieri non sa però resistere, negli ultimi suoi istanti, agli scongiuri dei figli, e muore convertito, così: « I padri | Si odiarono: si stringano le destre i figli. Nuove | Famiglie ormai si spargano sovra tutta la terra. | Pace, tu regna alfine. Non più guerre fra i popoli: | In un fraterno amplesso confondansi le genti. | Una la patria: il mondo: uno il monarca: amore. | Tu bel suon di vittoria festeggia ai nuovi tempi! | Muor nel padre il passato. . . figli, il futuro è in voi ».

Da un poeta di questa forza, da un simile riformatore (che un ministro dell'Istruzione Pubblica ebbe il torto di pigliare sul serio: ma il torto maggiore l'ebbe la compiacenza officiosa dell'Aleardi), la povera tragedia non ricevette certo aiuto a risorgere: e seguitò, per quindici anni ancora, a calare sempre più giù nell'oblio della sua notte: finchè un altro ministro della Istruzione Pubblica (il Baccelli) non accolse l'idea di trarla dal fondo dove *giaceva dispetta e scura* quanto madonna Povertà, e di trovarle marito, facendole un po' di dote. Anni di letargo.

Così il 25 novembre del 1895 fu messo a concorso un premio di mille lire per una buona tragedia in cinque atti e in endecasillabi sciolti: giudici della gara furono poi scelti Leone Fortis, Giacomo Brizzi, Paulo Fambri, Michele Uda, Raffaele Giovagnoli e Adelaide Ristori. Il concorso ministeriale del '95.

La dissuetudine era grande, e il premio era piccolo, piccolo assai: e tanto men stuzzicante pel caso probabile che venisse spartito — come infatti accadde — poichè quelle scarse mille lire andarono in parti uguali a due valenti giovani: Giuseppe Albini, pei *Vindici di Varo*, e Alfredo Galletti, per un *Savonarola*: nondimeno i concorrenti furono la bellezza di sessantaquattro! Vero è però che la maggior parte non presentarono delle vere e proprie tragedie, nel senso classico della

parola, ma piuttosto dei drammi storici in versi; e che le poche tragedie genuine mandate al concorso parvero alla commissione l'opere più deboli e men degne di premio. Nondimeno dall'esito del concorso la commissione credette di poter trarre fausti auspici per le sorti del teatro; poichè, — buoni, o non buoni, tutti que' concorrenti — tragici, o no, tutti que' loro lavori in cinque atti e in endecasillabi sciolti — bastava il numero a denotare viva e diffusa l'aspirazione a reagire contro le forme drammatiche correnti, e specialmente contro quelle prodotte dal realismo, dal naturalismo, dal patologismo, dal sociologismo, ecc., ritornando ad una forma più alta, più decorosa, più aristocratica, più schiva dell' umil prosa quotidiana della vita.

Fausti auspici.

Ritorno all'antico.

Cotesta aspirazione cominciava ad esistere infatti; e l'avvalorava tutto quel complesso fenomeno che fu la rifioritura d'alcune tendenze idealistiche sullo scorcio del secolo XIX. L'avvalorava particolarmente poi la moda di quel vario prezioso arcaicismo, che si diffuse in molt'arti; che studiò nel passato e vi riprese motivi architettonici e ornamentali, linee e colori di pitture, fogge di mobili, di ceramiche, di gioielli e, perfino (senza osare però, in questa parte, di risalire molto addietro) acconciature maschili e muliebri; quell'arcaicismo che specialmente si piacque di sapori di stile, di figurazioni poetiche, di vocaboli, di metri, di ritmi, di particolarità grafiche, persino, arieggianti antica nobiltà; così che l'eleganza letteraria per molti venne a consistere nel far pompa ingegnosa di qualche uso smesso, come l'eleganza mondana d'altri molti si manifestò nel radersi i baffi o lasciarsi crescere i capelli a zazzera, contro l'uso comune.

G. D'Annunzio.

In questa temperie intellettuale ed estetica, ch'è inutile descrivere e che sarebbe qui fuor di luogo studiare, tornò in onore anche la tragedia, o almeno il venerabile suo nome, con Gabriele D' Annunzio. Prima, dal '98 al '99, le tragedie in prosa più o men poetica e d'argomenti più o men borghesi (*La città morta, La Gioconda, La gloria*): indi, in versi — e non ne' comuni endecasillabi sciolti — di soggetto storico, o immaginario (ma campate fuor della vita contemporanea, con la pietà e col terrore, col mirabile, con le unità riconsacrate, col fato e con le Eumenidi), in florido stile e in vesti tipografiche di cinquecentesca magnificenza, la *Francesca da Rimini, La figlia di Jorio* e *La Fiaccola sotto il moggio;* che avrebbero dovuto compiere — e, secondo alcuni, hanno effettivamente

compiuto — il miracolo di far rivivere — in tutta la purezza della sua essenza e de' suoi lineamenti — la tragedia classica, anzi greca!

Coteste opere del D'Annunzio, ciascuna delle quali ha levato moltissimo rumore, quando venne alla luce, e nessuna delle quali par che conservi — dopo sì breve vita — la rigogliosa freschezza, che assicura ai capolavori la perenne virtù di piacere, sono troppo recenti perchè di esse oggi possa occuparsi la storia. Lasciamo dunque la sentenza, forse non ardua, ai posteri: e restringiamoci a notare intanto che il *miracolo di far rivivere* davvero *la tragedia* (benchè al D'Annunzio non sia mancato subito qualche seguitatore e qualche emulo, tutti men forti e men fortunati di lui), non sembra che l'abbiano finora compiuto: come finora non fu tradotto in marmo dalla superba volontà dominatrice del poeta abruzzese il sogno del famoso suo teatro d'Albano!

Oh, la tragedia, dentro e fuori di noi, nella realtà della esistenza, nel cammino della storia, nel destino degli uomini — e quindi anche nell'arte — è — purtroppo — immortale: ma la tragedia come genere letterario, come apparato scenico, come riproduzione, più o men fedele, delle antiche forme drammatiche, che andarono sotto quel nome, è morta da un pezzo: e dei morti non escono dai sepolcri — se mai — che le larve.

NOTE

Prima delle note vere e proprie, a guisa di commiato, una nota destinata a tener luogo di prefazione.

Questo lavoro fu assunto e ideato mentre — a Torino — io potevo ancora attendere assai agiatamente agli studi: fu steso e compiuto invece tra molte difficoltà createmi altrove dalla mancanza di tempo, di quiete e di libri. Ciò mi valga — per quanto può valere — di scusa, se il lavoro non è riuscito in tutto conforme al mio disegno, al mio desiderio e all'aspettazione benevola degli amici miei.

Affatto cattivo ed inutile tuttavia non lo credo.

Vi si noteranno senza dubbio le mende inevitabili ne' libri composti a varie riprese e dati a stampare innanzi che siano finiti di scrivere: vi si noteranno alcune negligenze, che una più comoda e lunga revisione del manoscritto e delle bozze di stampa avrebbe emendate: e, a proposito d'errori di stampa, del genere di quelli che avverto adesso nel I cap. (a p. 1, l. 18: grado, = grado — a p. 8, l. 40: mentre = mentre, — a p. 10, l. 20: imitazioni di = imitazioni da — a p. 11, l. 3: ohistoria = o historia — a p. 13, l. 8: La tragedia, = La tragedia — a p. 20, l. 4: casa = cosa), i miei poveri occhi s'avvedono troppo tardi di essersene lasciati sfuggire troppi! Però strafalcioni grossi d'altra specie e lacune gravi spero che non ci siano.

Quanto all'utilità del libro, senza esagerarla punto nel mio concetto, non sono neppur disposto a ridurla a zero.

Materia — al postutto — ne ho raccolta molta e, in qualche parte, anche nuova; poi, discorrendo di cose note, ne ho discorso sempre con la testa mia, e dopo aver letto l'opere di cui discorrevo. I due lunghi capitoli sul seicento, p. es., come

contributi alla storia, ancor da farsi, del teatro nostro di quel secolo mi paiono tutt'altro che spregevoli.

Un'altra cosa mi preme di dichiarare.

C'è chi non ammette l'esistenza dei *generi letterari:* e se ciò fosse vero, se cioè non esistessero gruppi e serie d'opere collegate, o collegabili, tra loro da rapporti d'affinità, di successione e di dipendenza, la storia della letteratura *per generi* sarebbe cosa assurda. Quel che non esiste è invece il canone, la forma stabile, perpetua, archetipa, unica legittima e unica bella del genere: ma il genere, come realtà storica, come fatto empirico, come complesso di prodotti artistici congiunti da quei rapporti, più o meno stretti, a cui dianzi accennavo, incontrovertibilmente esiste. So bene che in una contemplazione e in una valutazione puramente estetiche di un'opera d'arte (specie se grande), ciò che meno importa sono i caratteri e le sorti del genere a cui appartiene, e ciò che più importa è la forma individuale dell'opera stessa: nondimeno anche le singole opere d'arte non si potrebbero intendere e giudicare sicuramente, riguardandole come fatti isolati, indipendenti dalla vita e dall'evoluzione del fatto artistico continuo, vario e complesso, che costituisce il genere.

La storia dei generi è dunque possibile ed utile, quantunque in teoria, ed anche in pratica, non sia facile determinare i confini di essi, che spesso si toccano, si compenetrano s'intersecano e si confondono. Ma, prima di tutto, la storia dei generi non ha da esser quella de' contenuti e delle espressioni in ciascun di essi prevalenti; cioè, ad es., la storia della tragedia non ha da essere la storia dell' elemento tragico, che può entrare in tanti componimenti non intitolati e non intitolabili tragedie; come la storia della satira, o della commedia, o dell'epica, o della lirica, ecc., non può essere la storia degli elementi satirici, comici, epici, lirici, ecc., sparsi in tutta una letteratura.

Conviene inoltre attenersi, per restare entro ragionevoli confini, al significato storico dei vocaboli sotto cui i generi andarono e vanno: e conviene accettare le distinzioni stabilite dall'uso di que' vocaboli (perciò, sotto un certo aspetto, la storia di un genere viene a ridursi alla storia dell' uso, o della fortuna, d'una parola), senza estenderne la comprensione, senza invadere neppure i campi più prossimi: se no, ad es., la storia della tragedia potrebbe involgere molta parte della storia del

dramma sacro, del pastorale, del musicale, del lagrimoso, dello storico, ecc., e riuscire a confondere ciò che *empiricamente* e *storicamente* è pure abbastanza bene distinto. In altri termini, prescindendo da ogni ricerca intorno all'astratta natura intrinseca del genere, chi di esso fa la storia, ne deve seguire e descrivere il cammino entro i limiti di alcune forme concrete, ciascuna delle quali rappresenti una particolare attuazione della *idea del genere* come venne successivamente a manifestarsi e a modificarsi, secondo le teoriche e i gusti mutevoli, e secondo l'altre circostanze dei tempi diversi.

Intorno a pochi generi letterari si è teorizzato tanto quanto intorno alla tragedia: nondimeno di tutte quelle interminabili trattazioni e discussioni io non ho fatto che brevissimi cenni, premendomi più specialmente di far conoscere la tragedia nostra qual fu, anzi che le ragioni per cui si sostenne che dovesse essere a questo, o a quel modo.

Chi di coteste, certo non trascurabili, questioni teoriche intorno all'arte della tragedia volesse poi informazione più ampia, potrà giovarsi degli aiuti, diretti e indiretti, che gli daranno le note seguenti, che pur sono tanto succinte.

Moltiplicarle mi sarebbe riuscito cosa agevole; ma a che pró, quando pochi rinvii potevano tener luogo di molti?

Ho citato quindi, per ogni capitolo, soltanto i lavori principali e più recenti, senza ripetere tutte le indicazioni bibliografiche che questi già contengono: e mi sono piuttosto studiato di completarle, o d'allargarle almeno, con qualche aggiunta. Così facendo, credo di non aver fatto danno nè a chi desidera molta erudizione nè a chi s'accontenta di poca.

Ho tralasciati infine i sommari, perchè le rubriche marginali continue e l'indice degli autori tragici italiani ricordati mi parvero più che sufficienti ad agevolare l'uso del libro.

Ascoli Piceno, dicembre del 1905

CAPITOLO PRIMO

(p. 3-21).

Per le diverse opinioni dei critici moderni intorno alle cause dello scarso vigore della tragedia italiana, rimando allo studio di E. Gorra, *Delle origini del dramma moderno*, in *Fra drammi e poemi* Milano, Hoepli, 1900, p. 487 sg. Cfr. *Rassegna bibliog. della lett. ital.*, VIII, 136 sg.). — Nel settecento, specialmente, furono cercate e allegate molte ragioni della inferiorità tragica degli Italiani, e molto si scrisse, tra l'altro, intorno alla mancanza d'un verso adatto alla tragedia. Ma delle opinioni di quei nostri buoni vecchi, destituite d'ogni valore critico, oggi non conviene più tener conto. — Pei rapporti tra genio di razza e tragedia, cfr. anche C. R. C. Herckenrath, *Le problème du tragique*, in *Problèmes d'esthétique et de morale*, Paris, Alcan, 1898, p. 75 sg. — Per le diverse accezioni medioevali del vocabolo *tragedia*, cfr. W. Cloetta, *Beiträge zur Litteraturgeschicte des Mittelalters und der Renaissance*, *Komödie und Tragödie im Mittelalter* Halle, 1890, p. 14-46. Questi e i posteriori contributi del Cloetta (*Die Aufänge der Renaissancetragödie*, Halle, 1892) sono importanti anche per la storia della tragedia italiana del medioevo e de' primi anni del Rinascimento. Per la quale sono da consultarsi indispensabilmente le ormai classiche *Origini del teatro italiano* di Alessandro d'Ancona (2.ª ediz. Torino, Loescher); V. Rossi, *Il Quattrocento* (Milano, Vallardi), A. Gaspary, *Storia della letteratura italiana*, vol. II (2.ª ediz., con le copiose addizioni bibliografiche di V. Rossi), W. Creizenach, *Geschichte des neuren Dramas*, I e II, Halle, 1893-1901. — Sul *Mathematicus* ricordato a p. 5, v. V. G. Cavazzuti, *Le fonti della più antica tragedia epica*, in *Giornale storico della lett. italiana*, XLII, 281 sg. — Per l'attenzione rivolta dal Petrarca e dal Boccaccio all'arte tragica e per gli studi intorno a Seneca nel loro tempo, v. W. Creizenach, op. cit., I, 511, 513, 515. — Per la *Ecerinide* del Mussato, v. lo *Studio* speciale di G. Carducci pubblicato con l'*Ecerinide tragedia a cura di* Luigi Padrin. Bologna, Zanichelli, 1900. Il Carducci raccoglie e riferisce anche tutti i principali giudizi dati sulla opera del Mussato. In cotesta edizione è pur riprodotto criticamente (p. 70 sg.) il *Comentum* di Guizzardo e Castellano. Sull'ediz. del Padrin v. la recensione di A. Medin, in *Rassegna bibliografica della lett. ital.* VIII, 49 sg. — Il testo della tragedia del De Nobili, edito da C. Braggio, è in *Giornale Ligustico*, 1884, p. 111 sg., preceduto da un lungo studio. — Sul Verardi v. specialmente W. Creizenach, op. cit., II, 6-9. — Uno spoglio dei luoghi di Seneca imitati dal Loschi nell' *Achilles* è dato dal Cloetta (*Die Anfänge*, ecc. cit., p. 126-132); ed altre simili imitazioni da Seneca e da Ovidio, che riscontransi nelle *Progne* del Corraro, possono vedersi ivi, p. 190 sg. — I due testi dell'*Orfeo* sono nel vol. che contiene *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime* del Poliziano, curato dal Carducci (Firenze, Barbera, 1863). — Generalmente non fu osservata la cura speciale con cui il Pistoia fece risaltare l'osservanza dell'unità di tempo nel *Filostrato e Panfila.* Non ne tenne conto neppure l'Ebner (*Beitrag zu einer Geschichte der dramatischer Einheiter in Italien*, Erlangen, 1898). — Sulla *Sofonisba* del Del Carretto, v. G. Manacorda, *Galeotto del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino*, in *Memorie d. R. Accad. delle Scienze di Torino*, S. II, vol. XLIX, p. 86 sg. — Della tragedia del Notturno menzionata a p. 18, *Tragedia del massimo e dannoso errore in cui è avviluppato il fragile e volubile sesso feminino* (Milano, Gottardo da Ponte, 1518), la più estesa notizia fu data dal Flamini (*Il Cinquecento*, p. 246 sg.). — Della poco nota tragedia di M. Guazzo (intorno al quale son da vedersi le notizie datene da S. Bongi,

Annali di Giorgio Giulito de' Ferrari, vol. I, fasc. 2.°, Roma, 1891, p. 115-116), stampata a Venezia nel 1526, reca un breve cenno il recente studio di F. Neri, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1904; la cui *Introduzione*, riguardante *La tragedia in rima*, tratta egregiamente in gran parte la materia di questo nostro capitolo. — Fra le varie tragedie in rima di cui il Neri discorre vi ha pure una inedita e [illegible] sconosciuta *Canace* di Giovanni Falugi fiorentino, composta probabilmente intorno al 1530, che quantunque appartenga ad età tarda, conserva parecchi di quegli elementi popolareggianti frequenti nella tragedia italiana prima del Trissino.

CAPITOLO SECONDO
(p. 22-42).

Per ciò che riguarda la scoperta, lo studio, le prime traduzioni del teatro greco, cfr. specialmente G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, 3.ª ediz. Berlin, 1893, II, 485 sg., e W. Creizenach, op. cit., II, 369 sg. — Per il periodo della storia della tragedia che va dal Trissino al Giraldi basterebbe ch'io rinviassi allo studio citato del Neri, che, largo e completo sotto molti aspetti, è copiosissimo d'indicazioni bibliografiche; ma potrà consultarsi utilmente anche l'erudito libro di F. Flamini, *Il Cinquecento* (Milano, Vallardi) e il III vol. della cit. opera del Creizenach. Di nessuna utilità è il lavoro giovanile di M. Biancale, *La tragedia italiana nel cinquecento, con una lettera all'autore del prof. A. De Gubernatis*, Roma, Tip. Capitolina, 1901. — Sul Trissino resta fondamentale lo studio di B. Morsolin, *Gian Giorgio Trissino, monografia d'un gentiluomo letterato del secolo XVI* (2.ª ediz., Firenze, Le Monnier, 1894) — I più recenti scritti sulla *Sofonisba* sono: G. Bertino, *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*, Sassari, 1903 (cosa di nessun rilievo: cfr. *Giornale storico della lett. ital.* XLVI, 221 sg.), e C. Ricci, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, Torino, 1904. — Sull'Alamanni, oltre i più importanti scritti citati dal Flamini e dal Neri, v. anche G. Bologna, *Rosmunda nella storia del teatro tragico italiano*, Acireale, Tip. Denzuso, 1903, che del resto non dà nulla di nuovo. — Sul Pazzi basti ricordare l'opuscolo di G. Caponi, *Di Alessandro Pazzi de' Medici e delle sue tragedie metriche*, Prato, 1901, richiamato anche nel testo (p. 38), dove al cognome dell'autore fu aggiunta una *p* oltre il necessario. Notevoli le osservazioni del Neri (op. cit., p. 52 sg.) intorno alla metrica del Pazzi; come sono generalmente notevoli tutte le osservazioni diverse del Neri intorno alla verseggiatura delle tragedie del cinquecento. — Per l'Alamanni, v. Hauvette, *Un exilé florentin*, ecc. Paris, 1900. — La *Tullia* del Martelli fu pubblicata la prima volta a Roma, pel Blado, nel 1533, insieme con le *Rime* del medesimo autore, e senz'altro titolo che quello generico di *Tragedia*. Su di essa, v. la menzione onorevolissima che facevane il Varchi nelle *Storie fiorentine* (ediz. Milanesi, I, 103).

CAPITOLO TERZO
(p. 43-70).

Per la rappresentazione della *Sofonisba* data a Vicenza nel teatro palladiano degli Olimpici, v. G. B. Crovato, *La Drammatica a Vicenza nel cinquecento*, Torino, Clausen, 1895, p. 32 sg. — Per le forme e i mezzi delle rappresentazioni tragiche nel cinquecento, rimando il lettore alla fine del capitolo seguente e alla nota relativa. — Sull'*Antigono* di Conte da Monte menzionato a p. 43, che uscì a luce nel 1565 pei tipi del Comin da Trino, e fu in quell'anno recitato a Venezia, come a suo luogo (p. [illegible]) è detto, [illegible]

può vedere la citata opera del Crovato, p. 37 sg. — Sul Giraldi, oltre i cenni consacratigli nelle storie generali e speciali del teatro già citate, sono da ricordarsi due monografie speciali: P. Bilancini, *Giambattista Giraldi e la tragedia italiana nel secolo XVI,* Aquila, Vecchioni, 1890, e A. Angeloro Milano, *Le tragedie di G. B. Giraldi Cinthio* Cagliari, Tip. Commerciale, 1901). Per quest'ultimo studio cfr. *Giornale storico della letteratura ital.*, XXXIX, 133. Mi sono servito costantemente de *Le tragedie di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio,* edite a Venezia, da G. C. Cagnacini nel 1583. Il *Discorso, ovvero lettera*, ecc., cit. a p. 44 e altrove, fa parte — com'è risaputo — della *Biblioteca rara* Daelli.

CAPITOLO QUARTO
(p. 71-109).

Per questo capitolo in cui continua la trattazione della tragedia italiana del cinquecento rimando all' opere già citata nelle note ai capitoli precedenti. — Di alcuni autori del cinquecento non menzionati in questo capitolo si troverà qualche cenno nei due capitoli seguenti, dove m'è parso più opportuno ricordarli a proposito d'alcuni fatti che interessano specialmente la storia della tragedia del seicento. D'altri non m'è accaduto di ricordare i nomi e l'opere; perchè nella veramente « lunghissima schiera » dei nostri tragedi nella seconda metà del cinquecento essi non ispiccano molto. Nondimeno non sarà inutile che qui almeno citi Alessandro Donzellini, autore di una *Tiria* (Orvieto, 1583), tragedia cristiana, che ha per soggetto il martirio di S. Cristina; Bartolomeo Tanni, che ricavò la sua *Sormonda* (Venezia, 1569) dalla novella boccaccesca di Guglielmo Rossiglione che dà a mangiare alla moglie il cuore dell'amante; Paolo Regio, autore d'una *Lucretia* (Napoli, 1572); Ercole Favali, di cui non ci resta più una *Eraclea;* Nicola degli Angeli, che ci lasciò un'*Arsinoe* (Venezia, 1594); Jacopo Castellini, autore di un *Asdrubale* (Firenze, 1562); Paolo Bozi, veronese, autore di un'*Euteria* (Venezia, 1588) e d'una *Cratasiclea* (Venezia, 1591); Niccolò Massucci, che ci diede una *Costanza* (Roma, 1585); Beltramo Poggi, autore d'una *Cangenia* (1561), battezzata però da lui per tragicommedia, ecc. Gli anni della maggior copia furono — come si vede anche da questi pochi esempi — gli ultimi del secolo. — Non mi sono occupato della nota *tragedia* in prosa del bassanese F. Negri, intitolata *Libero Arbitrio* (1546), perchè essa è *tragedia* soltanto di nome, ed ha la sostanza e lo scopo di una satira o d'una polemica religiosa, dirette contro il cattolicismo. — Per l'*Orazia* dell' Aretino, che uscì per la prima volta in luce a Venezia, nel 1546, e pei diversi giudizi che se ne diedero, rimando, oltre che alla cit. op. del Neri (p. 79 sg.) alla vasta monografia di C. Bertani, *Pietro Aretino e le sue opere,* Sondrio, 1901; il quale sostiene (p. 306) che l'opera dell'Aretino è frutto di una seria e lunga elaborazione. — Si attribuì pure all'Aretino il disegno d'una tragedia sacra, *Cristo;* sappiamo invece con certezza ch'egli meditò per qualche tempo un'altra tragedia di soggetto romano su *Lucrezia.* — Il *Cesare* di O. Pescetti uscì a Verona, nel 1594. Ne giudicò con indiscreta severità, mettendola in ischiera con molt'altre tragedie d'ugual soggetto, N. De Sanctis, *G. Cesare e M. Bruto ne' poeti tragici*, Palermo, 1895. — Per la *Canace* dello Speroni, composta nel 1542, e per le polemiche relative, rimando al IV vol. delle *Opere* dello Speroni, Venezia, 1740. Non mi paiono seriamente fondati i dubbi che alcuni espressero sulle autenticità dell' epistola critica del Giraldi riguardanti la *Canace.* — La prima ediz. della *Semiramis* di Muzio Manfredi uscì a Bergamo nel 1593. Sul principio del settecento essa fu accolta da S. Maffei nel suo ben noto *Teatro italiano, o scelta di tragedie per uso della scena.* La tragedia del Manfredi ebbe fin da principio e conservò sempre una certa celebrità. — Le *Lettere brevis-*

sime citate uscirono a Venezia, co' tipi Meietti, nel 1600, e sono importanti pei frequenti accenni alle idee del Manfredi intorno all'arte della tragedia; sulla quale voleva comporre un trattato, contro l'Ingegneri, con l'aiuto e i consigli di quel gran luminare, ch'era considerato il Conte P. Torelli. V. specialmente la lettera a costui, 29 dicembre 1591. — La prima edizione dell'*Adriana* del Groto è del 1578; poi la tragedia, molto conforme al gusto del tempo, fu più volte ristampata. Oltre la *Dalida* si ha memoria d'altri lavori tragici del Groto (*Ginevra*, *Isabella*, *Progne*, *Mirzia*) a noi non pervenuti. — Per il Gratarolo e le sue tragedie, v. F. Zanelli, *Bongianni Gratarolo da Salò*, Brescia, 1900. In questo studio si considerano più specialmente le tragedie del Gratarolo. — Del Dolce mi parve trascurabile la *Didone* (1547) *compilata* (quest'espressione è qui appropriata) sulla traccia di Virgilio, e di poco superiore a quella del Pazzi. Nè mi occupai delle sue traduzioni e de' suoi rifacimenti da Seneca e da Euripide (*Giocasta*, *Medea*, *Ifigenia*, *Tieste*, *Ecuba*) che possono vedersi, oltre che nelle particolari edizioni anteriori, nella edizione delle *Tragedie* fatta a Venezia dal Farri nel 1565. — A proposito della *Marianna*, ch'è la più notevol cosa del Dolce, ricordo che una tragedia cinquecentesca sul medesimo soggetto, l'*Herode insano*, di Marco Montano, fu or non è molto pubblicata a cura di A. Gregorini (Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898). — Sulle quattro tragedie superstiti del Cavallerino, che pare ne componesse una ventina, v. Neri, op. cit. p. 124 sg. — Il *Cresfonte* del Liviera sarebbe stato scritto nel 1578, quando l'autore aveva diciotto anni, come rilevasi dalla dedica della tragedia a Carlo Boldù, premessa alla edizione di Padova, 1588. L'*Apologia* e la *Replica* contro il Summo uscirono a Padova nel 1590. Di lui abbiamo anche una tragedia sacra, o *Hiero-tragedia Giustina vergine e martire santissima*, Padova Zara 1593, stampata pure nella raccolta di tragedie sacre uscita a Venezia ne' primi anni del seicento, presso il Ciotti, 1606: *Corona o ghirlanda di candidi gigli di verginità o di sanguigne rose di martiri di diversi Santi*, e poi a parte, pure a Venezia, nel 1612. — Della *Merope* del Torelli si è molto discorso. Ai critici citati dal Neri (op. cit., p. 616) è da aggiungere ora anche C. Pariset, *La tragedia «Merope»*. Fano, 1903 (Cfr. *Giornale storico della lett. italiana*, XLVI, 223). Di cotesta tragedia anche troppo celebre io non faccio il conto che ne fu fatto pure dal Neri. Della *Vittoria*, che, come la *Galatea* fu composta sul principio del seicento (entrambe queste tragedie furono stampate a Parma nel 1605, mentre il *Tancredi*, stampato ivi nel 1603, fu però composto nel 1597) diede una minuta analisi A. Barilli, *Nuova biografia di Pomponio Torelli*. Parma, 1903, p. 41-82. — Per il *Tancredi* di G. Asinari di Camerano e l'altra tragedia del medesimo soggetto, v. l'erudita monografia sull'Asinari di F. Neri, in *Memorie* delle R. Accad. delle Scienze di Torino (1902), S. II, vol. LI. — Correggo qui una piccola inesattezza sfuggitami a p. 91. La tragedia di Girolamo Razzi, che ha comune con quella dell'Asinari il soggetto, non è intitolata *Tancredi*, ma *Gismonda*. Uscì nel 1569, mentre la trag. dell'Asinari, composta il 1570, venne a luce solo nel 1587, con falsa attribuzione al Tasso. — La *Panthia* (correggo così l'errore di stampa occorso a p. 93) di R. Corso, uscì a Bologna nel 1560; ma la dedica a Isabella Gonzaga marchesa di Pescara porta la data del 6 febbraio 1551. Notevoli sono le istruzioni date dall'autore per l'allestimento della scena e su gli abiti dei personaggi. Pel Corso e la sua tragedia, v. F. Foffano, *Un letterato ital. del sec. XVI*, in *Propugnatore*, N. S. V. P. II, p. 158 sg. — Per la tragedia, che fu chiamata *urbana*, di A. Leonico, *Il Soldato* (Venezia, 1550), v. F. Neri, op. cit., p. 100-103. Effettivamente essa tiene ancora del realismo popolareggiante d'alcune delle tragedie in rima ricordate nel I cap.; ma tolta la comicità di qualche episodio, la modernità della favola e la modesta o bassa condizione degli attori, essa, nella struttura e

nello stile, ritrae assai più le forme comuni della tragedia classica. — Gabriele Zinano dedicava il suo *Almerigo*, nell'ottobre del 1590, a Caterina d'Austria Savoia; ed in quell'anno dovette effettivamente uscire a luce la tragedia, a Reggio d'Emilia, coi tipi d'Ercoliano Bartoli, che non porta data di stampa, poichè nel medesimo anno e coi tipi medesimi usci a luce anche il *Discorso della tragedia, al Serenissimo Duca di Ferrara*, in cui lo Zinano, pur sostenendo la superiorità delle tragedie di favola finta, dopo lunga e ingarbugliata argomentazione, conclude che le tragedie storiche possono pur essere non meno eccellenti dell'altre. — Delle moltissime edizioni del *Re Torrismondo* di T. Tasso, ho usata l'ultima procurata da A. Solerti, *Teatro di T. Tasso, con due saggi di* G. Carducci, Bologna, Zanichelli, 1895. Di studi e giudizi sul *Torrismondo* il Carducci porge copiosissime indicazioni nel saggio che riguarda cotesta tragedia. — Per notizie intorno alle condizioni materiali dei teatri e alle forme e ai mezzi delle rappresentazioni, è utile ricorrere alle ricerche fatte intorno alla storia della drammatica e degli spettacoli nelle singole città. Ho già citato nella 1.ª nota al cap. precedente lo studio del Crovato, che riguarda la drammatica a Vicenza; cito adesso quello della signora Anna Böhm, *Notizie sulla storia del teatro a Padova nel secolo XVI*, ecc. in *Ateneo Veneto*, A. XXII (1899); e potrei citare altre pubblicazioni congeneri. La miglior guida però nello studio di tale argomento è sempre A. Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa* (ne ho sempre seguita la ristampa nelle *Opere del cav. Battista Guarini*, Verona, Tumermani, 1738), specialmente ora che andò perduto il *Dialogo in materia di rappresentazione scenica* di Leoni de Sommi di cui diede qualche notizia il D'Ancona (*Origini*, II, sg.). Copiosi ragguagli possono raccogliersi in E. Flechsig, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien, von den Anfängen bis zum Schluss der XVI Jahrhunderts*, Dreden, 1894; G. Ferrari, *La Scenografia*, Milano, 1902; e F. Neri, op. cit., capitolo ultimo, riguardante appunto la *messa in scena* delle tragedie nel cinquecento. Sulla rappresentazione dell'*Erode*, ricordata a p. 109, v. Venceslao Santi, *Il sonetto di A. Tassoni: « Non sono il Duca, e non somiglio il Potta »*, Modena, Soc. Tip. 1902, Estr. dalle *Memorie* della R. Accad. di Scienza, Lett. ed Arti di Modena, p. 11. — Per le discussioni teoriche intorno all'essenza, alla forma, alla tecnica della tragedia — nelle quali sulla fine del secolo XVI venne a pesare l'Autorità di L. Castelvetro — credo opportuno un rinvio ad A. Fusco, *La poetica di Lodovico Castelvetro*, Napoli, Pierro, 1904, pp. 159-227.

CAPITOLO QUINTO

(p. 110-168)

I pochi studi fatti fino al 1899 intorno alla storia della tragedia italiana del sec. XVII furono già citati da A. Belloni, *Il Seicento* (Milano, Vallardi), nelle note al capitolo dove tratta della tragedia; io ricorderò le cose men trascurabili venute fuori dopo. — L'*Irene* del Giusti, ricordata a p. 110 uscì a Venezia nel 1579, ed è piena di atrocità. Più tardi il Giusti compose l'*Hermete* (Venezia, 1610) e l'*Arianna* (Udine, 1610). — L'*Almida* di A. Dolce, che si ricorda anche più oltre (p. 148) uscì ad Udine nel 1605. — Un'altra *Irene* di Valerio Mattiazzo, uscì più tardi (Vicenza, Grosso, 1615). — La *lettera responsiva* del Gessi cit. a p. 110 è aggiunta, a *Il Nino figlio, tragedia di Gregorio Belsensi* (pseudonimo del Gessi) *con una lettera responsiva in materia di questa tragedia*, Bologna 1665. — *Il Re Artemidoro* del Panciatichi uscì a Firenze nel 1605. — La *Zenobia regina d'Armenia del conte Gio. Antonio Ansaldo al Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia suo signore*, ms. in Bibl. Nazionale di Torino, segn. N. VI, 45. Per la storia di questo soggetto e per la priorita dell'Ansaldo, v. *Rassegna bibliograf. della let*

terat. ital. XI, 82. — Sul Villifranchi si ha un [illegible] studio di [illegible] MAFFEI, *G. Villifranchi*, Catania, 1893. La data della [illegible] porta [illegible] del 1599. — Per il Bracciolini rimando a M. BARBI, *Notizia della vita e delle opere di F. Bracciolini*, Firenze, Sansoni, 1897. — Dell'*Ippolito* del *Chiabrera* ho visto il testo a penna appartenente alla Bibl. Nazionale di Torino, segnato N. VII, 64. — Dell'*Asmonda* dell'*Ondedei* io vidi una 2.ª edizione « migliorata e corretta conforme al [illegible] », Venezia, Salvadori, 1634. Non so in che anno uscisse la 1.ª, ma l'autore, in un discorso proemiale, avverte che la tragedia era stata composta fino dal 1615, cioè l'anno stesso, in cui usciva a Venezia coi tipi del [illegible] l'*Ismenia* di F. Cantarini. — Sui rapporti del Muscettola col p. Aprosio, v. [illegible], *D. A. Muscettola duca di Spezzano e il p. A. Aprosio*, Napoli, Tip. d'Auria 1897. — Dell'*Erotilla* di G. Strozzi io ho veduta la 3.ª impressione (Venezia, 1621), ma la prima dev'essere avvenuta nel '15, come appare dalla data della dedica. — L'*Etiopica Infanta, tragicommedia di L. M. S.*, Pisa, Marchetti, 16.9, è opera di L. Mancini pisano, come risulta dalla dedica e dall'avvertenza *ai lettori*. — Sull'Andreini, v. E. BEVILACQUA, *G. B. Andreini e la compagnia dei Fedeli*, in *Giorn. storico della letterat. ital.*, XXIII, 76, sg. — Naturalmente l'avvento del *dramma pastorale*, che trionfò per opera del Tasso e del Guarino, non fu senza conseguenze per la tragedia. Così, prima della fine del secolo XVI si vide una *Delia, tragedia di pastori*, di Strozzi Cicogna (Vicenza, 1593), e sul principio del sec. XVII la tragedia pastorale del Malmignato cit. a pag. 160. — Avverto che a p. 132 la *Florinda* dell'Andreini fu cambiata in *Flerida*. — La data dell'ediz. della *Flerida gelosa* del Manzini (Parma, Viotti) è 1631, e non 1635. — Di G. Bonifacio, oltre l'*Amata*, abbiamo, sotto il pseudonimo di *Opportuno accademico Filarmonico*, una *favola tragicomica* (*Il Raimondo*, Rovigo, 1628) e una *favola tragica* (*Il Nicasio*, Rovigo, 1629). — La *Lucrezia* del Mamiano è data dall'Allacci come tragedia *in prosa*, ma l'edizione di Venezia, Pinelli, 1625, registrata nella sua *Drammaturgia* è la stessa di cui io mi sono servito. Trattasi quindi di un errore. — Prima delle citate tragedie del Cevoli e del Francucci, ne avevamo avuta una di Giacomo Cortone, in cui il nome della eroina del *Torrismondo* è proprio della protagonista, da cui s'intitola la tragedia: *Alvida*, Padova 1616. L'*Alvida* del Cortone fu rappresentato ad Udine. — Per la tragedia del Ruggeri, *La Reina di Scotia*, v. B. CROCE, *I teatri di Napoli*, Napoli, 1891, p. 63 sg., e per altri drammi del seicento sullo stesso soggetto, v. ivi, p. 674-682. — Sul *Conte Ugolino* del Semproni, composto forse nel 1632, ma pubblicato solo nel 1724, v. P. PROVASI, *G. L. Semproni e il secentismo ad Urbino*, Fano, 1901, p. 31 sg. — Della *Rosmilla* del Partini, oltre la veneziana del 1622, ho veduta un'altra edizione s. l. n. a. Credo però che la ediz. del 1622 sia l'originale, perchè reca una dedica a Girolamo Boccella con la data di Venezia, agosto, 1622. — Delle tragedie del Delfino io ho avuto presente l'ediz. di Padova, Comino, 1733, che s'avvantaggia sulla precedente (1730) di Utrecht, e sulla posteriore di Roma (1783). — Sul Dottori, v. l'ampia monografia di N. BUSETTO, *Carlo De' Dottori letterato padovano del secolo XVII*, Città di Castello, Lapi, 1902. Cfr. *Rassegna bibliogr. delle lett. ital.*, XI, 80 sg. V. anche V. TROMBATORE, *La concezione tragica dell'Aristodemo di Carlo Dottori, Palermo*, Tip. Lao, 1903. — L'edizione veneziana, 1630, dell'*Ordaura* del Malmignati è dedicata a Ferdinando Granduca di Toscana, al quale l'autore ricorda la utilità e nobiltà delle tragedie, che sono « purgativi degli affetti, ritratti della vita umana, ed esemplari a chi desia nobilmente vivere ». — La lettera del Bonarelli a Flaminia Atti ne' Trionfi leggesi nelle *Lettere* di lui, Firenze, 1641, p. 204 sg. Importanti fra coteste *Lettere*, per la storia della tragedia, sono la lettera agli Accademici Immobili di Venezia (p. 112 sg.) relativa agli intermezzi da farsi, o

piuttosto da non farsi, al *Solimano*, e l'altra all'Arcidiacono di Tolentino (p. 126 sg.) sui rapporti tra storia e tragedia.

CAPITOLO SESTO
(p. 169-230).

La *Rosimonda* di Genezio Soderini fu stampata a Venezia, Poletti, 1683. — Per la bibliografia degli studi più notevoli intorno al cosidetto teatro gesuitico, v. F. Colagrosso, *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, Sansoni, 1901. — Per la drammatica a Milano nel seicento, v. Paglicci Brozzi, *Il teatro a Milano nel sec. XVIII,* Milano, Ricordi, 1892. — Il libro del Galluzzi in difesa del *Crispo* fu pubblicato a Roma nel 1630. — La tragedia del Pallavicino uscì anonima, con questo titolo: *Ermenegildo martire, tragedia recitata da' giovani del Seminario Romano e da loro data in luce, con un breve discorso in fine*, Roma, Corbelletti, 1644. Per le idee del Pallavicino intorno allo stile tragico è da vedersi il suo *Trattato dello stile e del dialogo* (1646), dove nel cap. VII sostiene che alla tragedia conviene lo stile florido e figurato, « poichè la tragedia suol essere un colloquio di passionati ». Sul fine morale delle tragedie e sulla purgazione delle passioni, è da vedere quanto il Pallavicino ne scriveva nell'*Arte della perfezione cristiana*, L. III, cap. 5.º. — Dello Scammacca diede notizie L. Natoli, *Hortensio Scamacca e le sue tragedie,* Palermo, 1884. Una com piuta ed esatta bibliografia degli scritti del gesuita lentinese è data dal noto dizionario bio-bibliografico del Sommervogel. — La *Giustina reina di Padova* del Cortesi fu stampata a Vicenza nel 1607. — Il *Crispo* di F. Savaro uscì da una delle officine tipografiche più attive nello stampar tragedie, quella bolognese del Monti, ed uscì senza nota d'anno. Ma la data della pubblicazione può congetturarsi da quella della dedica, ch'è del 1662. Quasi tutte le opere del Savaro uscirono dall'officina del Monti, e tra l'altre anche l'*Emiddio;* alcune furono poi impresse, pure a Bologna, dal Longhi. — La data della *Teodora d'Alessandria* del Faustini è 1613, e non 1643. L'opuscolo citato del Canevazzi è *Papa Clemente IX poeta* (*Giulio Rospigliosi, secolo XVII*), Modena, Tip. Forghieri, 1900. Del Rospigliosi il Canevazzi ricorda (p. 61) una tragedia inedita (*Adrasto*) esistente nella fabroniana di Pistoia, che secondo una congettura del Fabroni (*Vitae italorum*) dev'essere stata composta prima del 1624. È del resto un'assai trascurabil cosa. — Il *Cromuele* del Graziani fu stampato a Bologna, presso il Manolessi nel 1671, e nell'anno stesso vi fu rappresentato (Cfr. C. Ricci, *I teatri di Bologna*, p. 342). Scorrendo il libro del Ricci si resta però colpiti dalla scarsità delle rappresentazioni tragiche che sarebbero avvenute a Bologna nel seicento. Fra le poche tragedie ivi rappresentate allora noto il *Guiscardo* di Silvestro Bianchi (1627). Sulla tragicommedia del Bracciolini imitata dal Chiari (p. 213), V. Sommi Picenardi, *Un rivale del Goldoni: l'Abate Chiari e il suo teatro comico,* Milano, Stamp. Edit Lombarda, 1902, p. 61. — Il Michele fece precedere la dimostrazione teorica allo esperimento pratico; e pubblicò a Venezia nel 1592 un *Discorso in cui contro l'opinione di tutti i più illustri dell'arte poetica chiaramente si dimostra, come si possono scrivere con molta lode le Commedie e le tragedie in prosa;* ecc. — Del *Costantino* del Ghirardelli ho adoperata la 2.ª ediz., Roma, Andreoli, 1660, e della *Difesa* pure la 2.ª ediz., Roma, Bernabò dal Verme, 1660. — Della *Forza del fato* del Cicognini ho avuto presente l'ediz. di Venezia, Pezzana, 1662. — *Le fortunate gelosie di Rodrigo,* che il Riccoboni poi dedicava sott'altro titolo al march. di Noailles, come un « mostro », « che non avendo tutta la sregolatezza della commedia, non ha nemmeno tutta l'esattezza della tragedia », è nel III vol. del *Nouveau theatre italien.* — Per le traduzioni di tragedie francesi, v. *Suplemento N. 4*

al *Giorn. stor. della letterat. ital.*, p. [illegible] — Sulle rappresentazioni di tragedie francesi nel 600 (più spesso però erano commedie), v. A. Ademollo, *I teatri di Roma nel sec. XVII*, Roma, 1888, e *Intorno al teatro drammatico italiano dal 1550 in poi*, in *Nuova Antologia*, 1.° marzo 1881. V. anche G. Claretta, *La regina Cristina* ecc., p. 192.

CAPITOLO SETTIMO
(p. [illegible]).

Per questo capitolo posso tanto più restringere a poco le note, parendomi sufficiente di rinviare il lettore al mio studio su *Il teatro tragico italiano del secolo XVIII prima dell'Alfieri* (1901), che forma il grosso Supplemento N. 4 del *Giornale storico della lett. italiana*; allo studio di A. Galletti, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, parte I, 1700-1750, Cremona, 1901 (la 2.ª parte non è più uscita); e a A. Parducci, *La tragedia classica italiana anteriore all'Alfieri*, Rocca S. Casciano, 1902. Su cotesti due lavori, di diverso merito, può vedersi la mia recensione in *Giornale stor. della letterat. ital.*, 1903; XLI, pp. 150-158. — Sul Lazzarini è uscito di recente uno studio del prof. C. [illegible], *La vita e l'opera letteraria di D. Lazzarini*, Fermo, 1905, pp. 59-99. — Della *Giocasta la giovane* del Baruffaldi ha riparlato or è poco D. Barbon, *La vita, i tempi e le opere di Gerolamo Baruffaldi*, ecc., Feltre, 1905. — Su Alessandro Pepoli abbiamo un piccolo studio di N. Desanctis, *Un emulo di V. Alfieri*, Catania, Galatola, 1901. — Sulle lodi date al Varano come poeta tragico son da vedersi le notizie teste raccolte da L. [illegible], *A. Varano poeta di Visioni*, Ferrara, 1905, pp. 161-164. — Sul Tana e le sue tragedie, v. Ettore Levi Malvano, *Un consigliere dell'Alfieri — Il conte Agostino Tana*, Alessandria, 1904.

CAPITOLO OTTAVO
(p. 275-329).

Delle cose più notevoli intorno al teatro dell'Alfieri ho tenuto conto nel mio libro *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte*, ecc., 2.ª ediz. Torino, Loescher, 1904. — D'altri studi recenti che riguardano le tragedie alfieriane si potrà avere agevolmente notizia dalla mia recensione delle pubblicazioni alfieriane uscite in occasione del 1.° centenario. V. *Giornale storico della letterat. ital.*, XLV, pp. 89-123. — Uno studio più recente riguardante il *Saul* è quello di N. Scarano, *Il «Saul» e la sua fonte biblica*, in *Dai tempi antichi ai tempi moderni — Da Dante al Leopardi. Raccolta di scritti critici*, ecc., Milano, Hoepli, 1904, p. 485 sg.

CAPITOLO NONO
(p. 330-425).

Alla storia della tragedia italiana del secolo XIX reca ora un prezioso contributo d'ottime osservazioni e di copiosa erudizione bibliografica G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi. — Manca però uno studio che abbracci e consideri metodicamente tutta la produzione tragica del secolo; e bisogna ricorrere a molte fonti diverse. — Di nessun aiuto è un libro che a prima giunta parrebbe dar molto: G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca S. Casciano, Cappelli [1901]; mentre qualche cosa di più utile si può attingere all'altro lavoro, non scevro di difetti, del medesimo autore: *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, 1893. Cfr. *Giorn. stor. di letter. ital.*, XXIII, p. 267 sg. — Qualche importanza, specialmente come documento di opinioni critiche correnti in Italia intorno alla tragedia

nella terza decade del secolo XIX, è il discorso, già citato nel testo di A. Bruschi, *Sullo stato attuale della tragedia italiana*, Parma, 1827; e son pure da tener presenti le pagine dedicate al teatro tragico da A[mbrogio] L[evati], *Saggio sulla storia della letteratura italiana nei primi venticinque anni del secolo XIX*, Milano, 1831, p. 148 sg. — Molti scrittori di tragedie della seconda metà del secolo XIX trovansi ricordati da C. Trevisani, *Delle condizioni della letteratura drammatica italiana nell'ultimo ventennio*, Firenze, 1867; *relazione* semi-officiale, che il Trevisani scrisse per incarico del ministro Berti, con non grande larghezza d'indagini e di vedute. D'altri tragici più recenti parlò il Ferrigni (Yorick), *La morte di una Musa* (Firenze, 1885), grosso volume composto d'*appendici teatrali*, in cui le osservazioni sensate ed argute non mancano. — Pei maggiori tragici del secolo, oltre le storie letterarie, sono da consultarsi le monografie e gli studi speciali che li riguardano. — Sullo Sgricci è da vedere A. Lumini, *Scritti letterari*, S. I, Arezzo, 1884, p. 179 sg., e A. Neri, *Fogli sparsi di T. Sgricci*, in *Gazzetta letteraria*, Torino, 1890, N. 27. — Su L. Carrer, v. G. B. Crovato, *Della vita e delle opere di L. Carrer*, Lanciano, Carabba, 1899. — Per l'arte d'improvvisar tragedie e la topica degli improvvisatori sono curiose le carte di L. Cicconi, e specialmente il voluminoso ms. N. 33, conservate nell'Archivio municipale di S. Elpidio a Mare, in cui abbondano schizzi di scene, di situazioni e di caratteri da adoperarsi poi improvvisando. — Per il Monti, v. L. Vicchi, *Nuovo saggio di un libro intitolato: V. Monti*, ecc., Faenza, 1883. Sull'*Aristodemo* in particolare, F. Beneducci, *Scampoli critici*, Oneglia, 1899, p. 87 sg., con gli altri scritti ivi ricordati. Sul *Caio Gracco*, I. Panella, *Il Caio Gracco del Monti e il Caio Gracco da A. Chénier*, in *La Romagna nella storia, nelle lettere e nelle arti*, 1904, fasc. VI. — Pel Foscolo, v. lo studio di F. Viglione, *Sul teatro di Ugo Foscolo*, Pisa, 1904 (estr. dagli *Annali della R. Scuola Norm. Sup.*, vol. XVIII), e sul soggetto della *Ricciarda*, cioè su probabili o presunte imitazioni riscontrate in quella tragedia, A. Belloni, *Frammenti di critica letteraria*, Milano, 1903. — Le *Opere* del Benedetti furono raccolte da F. S. Orlandini, Firenze, Le Monnier, 1858. — Pel Fabbri, v. l'articolo di G. Finali in *Nuova Antologia*, 16 novembre 1899. Alle sue tragedie s'accenna anche da G. Partisani, *Eduardo Fabbri poeta lirico*, in *La Romagna*, ecc., 1.° gennaio 1905. — Sul Tedaldi-Fores, v. A. Galletti, *Un poeta romantico, Carlo Tedaldi Foces*, Milano, Battistelli, 1899. — Sul Pellico Cfr. C. Chiattone, *Silvio Pellico*, Milano, Cogliati, 1904. — Sul Niccolini fu scritto molto, ma uno studio completo e definitivo sul suo teatro manca ancora. Non credo di dover citare che C. Tenca, *Prose e poesie*, ecc. Milano, 1888, I, p. 75 sg. e F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, Napoli 1897, p. 544 sg. Un degli scritti critici più recenti e meno mediocri è quello di M. Ostermann, *Il pensiero politico di G. B. Niccolini nelle tragedie e nelle opere minori*, Milano, Albrighi e Legati 1900. — Sul Marenco, v. E. Olrandi, *Il teatro di C. Marenco*, Firenze, 1900. — Per le opposizioni che trovò il Marenco nei suoi primi passi verso il romanticismo, v. l'opuscolo: *Lo spettatore della tragedia «Buondelmonte e gli Amidei»*, Torino, 1828. — Sul *Manfredi* dello stesso Marenco è notevole un articolo del Tommaseo, in *Il Subalpino*, II, p. 330 sg. — Alla influenza dell'Hugo sul nostro teatro ha vari accenni A. Galletti, *L'opera di Vittor Hugo nella letteratura italiana, Supplemento* N. 7 *al Giornale storico della lett. ital.* (1904). — Per il Gazzoletti, v. M. Majnoni, *Antonio Gazzoletti poeta e patriotta*, Milano, 1894. — La *tragedia civile* di C. Magnico *Le Patrie* fu pubblicata a Como nel 1880. — Per il Cossa, il Cavallotti e il D'Annunzio sono da vedere le copiose notizie bibliografiche date dal Croce in *La Critica*, II, 170 sg. e III, 198 sg.

INDICE PER AUTORI




GATORIA E CART
RIA
25
ZZI